ADONIS

VOLUME 4

ARKEOLOGI SEJARAH - PEMIKIRAN

ARAB-ISLAM

LKiS

ADONIS

VOLUME 4

ARKEOLOGI SEJARAH - PEMIKIRAN ARAB-ISLAM

LKiS

Arkeologi Sejarah-Pemikiran Arab-Islam
Vol. 4

Arkeologi Sejarah-Pemikiran Arab-Islam
Adonis

Diterjemahkan dari buku: *Ats-tsâbit wa al-Mutahawwil: Bahts fî al-Ibda' wa al-Itba 'inda al-Arab* (Jilid IV)
Hak terjemahan Indonesia ada pada *LK*i*S*
Diterbitkan dalam bahasa Indonesia atas izin penulisnya

xli + 332 halaman: 15,5 x 23 cm

1. Gerakan-Gerakan Puitika
2. Modernitas Puisi

ISBN: 979-1283-79-6
ISBN 13: 978-979-1283-79-3

Penerjemah: Khairon Nahdiyyin
Editor: Fuad Mustafid
Pemeriksa aksara: As'adullah al-Faruq
Rancang sampul: Haitami El-Jaid
Penata isi: Santo

Penerbit & Distribusi:
***LK*i*S* Yogyakarta**
Salakan Baru No. 1 Sewon Bantul
Jl. Parangtritis Km. 4,4 Yogyakarta
Telp.: (0274) 387194
Faks.: (0274) 379430
http://www.lkis.co.id
e-mail: lkis@lkis.co.id

Anggota IKAPI

Edisi Khusus Komunitas
Cetakan I: Juni 2009

Percetakan dan distribusi:
PT. *LK*i*S* Printing Cemerlang
Salakan Baru No. 1 Sewon Bantul
Jl. Parangtritis Km. 4,4 Yogyakarta
Telp.: (0274) 7472110, 417762
e-mail: elkisprinting@yahoo.co.id

Pengantar Redaksi

Wacana keislaman hingga saat ini boleh dikatakan masih berkutat pada persoalan bagaimana Islam harus dipandang setelah agama tersebut berjalan lebih dari lima belas abad lamanya semenjak ia dilahirkan, dan sekarang ia sedang dihadapkan pada prestasi "pihak lain" dengan berbagai keajaiban modernitasnya. Pandangan terhadap hal tersebut sangatlah penting, terutama di era belakangan ini.

Sebagai sebuah komunitas, umat Islam memiliki keyakinan bahwa mereka adalah umat terbaik (*khair al-ummah*). Akan tetapi, pada saat yang sama mereka sedang berada dalam posisi "tidak berdaya" menghadapi apa saja yang diluncurkan dari pihak lain yang oleh sebagian besar di antara mereka dianggap sebagai "musuh" yang tidak boleh didekati, dah bahkan justru harus diperangi dan dimusnahkan. Mengambil begitu saja apa yang datang dari mereka akan berakibat lenyapnya jati diri yang sudah mengakar. Akan tetapi, tetap mempertahankan diri dengan bersikap eksklusif juga berakibat pada munculnya proses alienasi pada diri mereka dari kehidupan. Jika demikian masalahnya, lantas bagaimana umat Islam harus bersikap dan mengambil posisi dalam kancah pertarungan ideologi, politik, pemikiran, dan kebudayaan modern saat ini? Haruskah umat Islam merujuk pada masa silam yang sempat mengalami kejayaan, ataukah berpaling

darinya dan kemudian menatap masa depan dengan mengadopsi pemikiran-pemikiran dan kebudayaan modern Barat? Kedua pilihan tersebut jelas menorehkan persoalan yang tidak sederhana. Jika kita harus merujuk pada masa silam Islam, pertanyaannya: Islam mana yang mungkin dapat dirujuk kembali dalam menghadapi situasi seperti itu dan juga bagaimana menarik ulang Islam tersebut ke pentas kehidupan modern?

Dalam kaitan ini, paling tidak ada tiga alternatif yang mungkin bisa dipilih dan dijadikan acuan, dan dari salah satu dari ketiganya (atau bahkan ketiga-tiganya) bisa kita terapkan dan hadirkan kembali dalam kehidupan modern sekalipun hal itu juga tidaklah mudah. Ketiga acuan tersebut adalah: *pertama,* merujuk pada teks dasar Islam, yaitu Al-Qur'an. *Kedua,* merujuk pada seluruh tradisi yang muncul pada era kenabian sebagai bentuk aplikasi dari yang pertama. Dan, *ketiga,* merujuk pada keseluruhan produk dari interaksi tripartit antara umat Islam, teks-teks keagamaan (Al-Qur'an, al-hadits, dan riwayat-riwayat sahabat), dan situasi yang melingkupi mereka sepanjang sejarah.

Menarik kembali apa yang mungkin disebut dengan "islam" ke dalam pentas kehidupan modern tentu tidak dapat dilakukan begitu saja dengan menghadirkan ulang secara apa adanya acuan tersebut. Hal itu karena pada saat kemunculannya, teks dasar melakukan interaksi dengan ruang dan waktu sebelum kemudian membentuk tradisi. Artinya, ia sendiri sudah tidak lagi "polos" atau "telanjang", dan tradisi bentukan teks dasar tersebut muncul dalam kondisi tertentu. Ia unik dan terbatas. Kalau saja tradisi pertama muncul secara demikian maka tradisi-tradisi berikutnya terbentuk dalam situasi yang lebih kompleks.

Penulis buku ini, lantaran ia adalah seorang penyair, pemikir, dan juga budayawan yang sangat mengandalkan kreativitas, coba memetakan watak kecenderungan masyarakat Arab-Islam dalam dua kategori, yaitu watak imitatif dan watak kreatif dalam keseluruhan

perwujudan budaya dan peradaban mereka. Dalam konteks kehidupan dan kebudayaan Arab-Islam, yang pertama terbukti lebih "dominan" daripada yang kedua. Bahkan, yang kedua sering kali dianggap menyimpang sehingga pada gilirannya dinilai sebagai sesuatu yang bukan bagian dari Islam. Oleh karena itu, buku ini sangat menarik untuk dibaca tatkala umat Islam telah dan sedang mencari format-format baru untuk menghadapi kehidupan modern yang begitu cepat berkembang, berubah, dan mempengaruhi seluruh sendi kehidupan umat manusia.

Buku yang ada di hadapan pembaca ini pada mulanya merupakan karya disertasi Adonis yang diajukan pada program Sastra Timur di St. Yosef University Beirut untuk memperoleh gelar doktor dalam sastra Arab. Buku ini berjudul asli *Ats-Tsâbit wa al-Mutahawwil: Bahts fî al-Ibdâ' wa al-Ittibâ' inda al-Arab* (Yang Mapan-Statis dan Yang Berubah-Dinamis: Kajian atas Kreativitas dan Konservativitas menurut Bangsa Arab). Di sini, "yang mapan-statis" (*ats-tsâbit*) dalam bingkai kebudayaan Arab-Islam didefinisikan oleh penulis sebagai pemikiran yang berdasar pada teks, dan yang menjadikan sifat kemapanannya sebagai dasar bagi kemapanan, baik dalam memahami maupun mengevaluasi. Selain itu, "yang mapan-statis" ini juga menegaskan dirinya sebagai makna satu-satunya yang benar bagi teks tersebut, dan berdasarkan hal itu, ia menjadi otoritas epistemologis. Sementara "yang berubah" (*al-mutahawwil*) didefinisikan oleh Adonis dalam dua pengertian: *pertama,* sebagai pemikiran yang berdasar pada teks, namun melalui interpretasi yang membuat teks dapat beradaptasi dengan realitas dan perubahan, dan *kedua,* sebagai pemikiran yang memandang teks tidak mengandung otoritas sama sekali, dan pada dasarnya pemikiran tersebut didasarkan pada akal, bukan *naql* (tradisi atau wahyu). Akan tetapi, berdasarkan pengamatan dan penelitian Adonis, "yang mapan" (*ats-tsâbit*) dalam sejarah kebudayaan Arab-Islam ternyata juga tidak selalu mapan dan statis, begitu juga dengan "yang berubah" (*al-mutahawwil*) tidak selalu berubah dan dinamis.

Karya Adonis ini pada mulanya terdiri atas tiga jilid. Karya tersebut sudah dicetak beberapa kali dan hingga cetakan kelima (1986) ia dicetak dalam versi tiga jilid. Akan tetapi pada cetakan kedelapan (2002), karya tersebut sudah menjadi empat jilid, yakni dengan memasukkan beberapa tulisan Adonis seputar salafisme dan rasionalisme-empirisisme, problematika nalar Arab, dan Revolusi Islam Iran sebagai jilid ketiga bagi karya ini. Adapun jilid ketiga yang asli kemudian dijadikan sebagai jilid keempat.

Pada buku pertama (Jilid 1), Adonis telah mengelaborasi panjang lebar seputar pertentangan yang terjadi di kalangan masyakat Arab-Islam masa awal antara pihak yang menghendaki kemapanan (*ats-tsâbit*) dan pihak yang menghendaki perubahan (*al-mutahawwil*). Ia memulai pembahasannya pada jilid pertama ini dengan mengkaji dasar-dasar *ittiba* (peniruan) dan kemudian dilanjutkan dengan mengkaji dasar-dasar *ibda* (kreativitas), mulai dari masalah *khilâfah* dan politik, agama dan puisi, fanatisme keagamaan dan politik Islam, puisi dan bahasa, sunnah dan fiqh, gerakan-gerakan revolusioner dan gerakan-gerakan pemikiran, hingga masalah puisi dan konsep cinta di dalamnya.

Masyarakat Arab-Islam awal, menurut Adonis, berpikir dan bertindak berdasarkan keyakinan mereka bahwa Islam merupakan dasar dan norma dalam memandang yang gaib dan sekaligus kehidupan manusia. Mereka mengaitkan secara organik antara agama dan tatanan kehidupan di satu sisi, dan antara agama dengan bahasa, puisi, dan pemikiran di sisi lain. Mereka menyejajarkan pemikiran dan politik dengan agama. Oleh karena itu, keabsahan sikap politik diukur dengan keabsahan agama, begitu juga keabsahan penyair dan pemikir dinilai dengan keabsahan agamanya.

Konsep kemapanan dalam agama, politik, dan puisi ini didasarkan pada klaim mengikuti tradisi nabi dan para sahabatnya. Secara teoretis, sikap mengikuti ini tercermin dalam penggunaaan tradisi nabi sebagai norma bagi keabsahan pemikiran dan hukum, dan

sebagai sumber bagi keduanya. Inilah akar-akar kemapanan dalam masyarakat Arab-Islam yang menjadi dominan karena didukung oleh kekuasaan. Di sisi lain, terdapat juga akar-akar perubahan yang posisinya sangat marginal. Akar-akar perubahan ini dipelopori oleh kelompok marginal yang coba membangun dan bersandar pada pemahaman baru terhadap agama. Jika akar-akar kemapanan terdapat dalam sikap yang senantiasa mengembalikan segala sesuatu pada norma yang ditemukan di masa lalu dan juga keberlanjutannya, sebagaimana yang dipahami dan dipraktikkan oleh nabi dan para sahabat, maka akar-akar perubahan terdapat dalam sikap yang mengembalikan segala sesuatu kepada manusia dengan cara meragukan, mempertanyakan, dan terus mencari. Sikap pertama melihat masa kini dalam perspektif masa lalu, sementara sikap kedua melihat masa lalu dengan perspektif masa kini. Jika yang pertama muncul dari kemapanan maka yang kedua muncul dari semangat perubahan dan kreativitas.

Pada buku kedua (Jilid 2) Adonis mengkaji tentang upaya-upaya yang dilakukan oleh para pemikir dan ilmuan Arab-Islam era Dinasti Umayyah dan Abbasiyah untuk "memapankan yang dasar" (*ta'shîl al-ushûl*) dan "memapankan dasar-dasar kemapanan" (*ta'shîl ushûl ats-tsâbit*) dalam upaya mendefinisikan pengertian dari term *al-qadîm*, as-sunnah, bid'ah, ijma', dan taklid. Pada aspek *ats-tsâbit* (yang tetap-statis), Adonis melakukan pembacaan kritis terhadap apa yang ditulis oleh asy-Syafi'i terkait dengan upayanya memapankan yang dasar. Di sini, Adonis mengutip begitu banyak teks asy-Syafi'i dan melakukan pembacaan kritis atasnya. Menurut Adonis, asy-Syafi' merupakan salah satu tokoh terdepan yang terus berusaha "memapankan yang dasar", khususnya dalam bidang hukum (Islam). Ia sangat gigih mempertahankan kemapanan dan menolak perubahan. Setelah melakukan kajian atas teks asy-Syafi'i, Adonis kemudian melakukan teorisasi terhadap dasar-dasar bahasa dan kaitan antara bahasa dan agama. Setelah itu, kajian dilanjutkan dengan upaya melakukan teorisasi atas puisi dalam kaitannya dengan nilai-nilai agama-moral.

Pada aspek *al-mutahawwil* (perubahan dan kreativitas), Adonis mengelaborasi gerakan-gerakan revolusioner yang terjadi pada dua masa, yakni era Dinasti Umayyah dan Abbasiyah, dan gerakan-gerakan intelektual di kalangan kelompok apostik yang menolak kenabian karena berpedoman pada nalar, dan menempatkan nalar sebagai dasar pengetahuan. Selain itu, Adonis juga mengelaborasi gerakan-gerakan kebatinan dari kelompok Imamiyah dan Sufi. Setelah itu, pembahasan dilanjutkan dengan mengkaji puisi dan dialektika antara yang lama dengan yang baru; serta bagaimana upaya-upaya yang dilakukan oleh Basysyar, Abu Tamam, dan Abu Nuwas untuk menyimpang dari nilai lama dan menciptakan puisi baru. Bagian ini diakhiri dengan pembahasan tentang gerakan kritik puisi yang dilakukan oleh mereka yang lebih mengutamakan yang lama atas yang baru. Mereka juga mendesakkan nilai lama tersebut ke dalam masyarakat Arab melalui pembuatan kaidah-kaidah yang menjelaskan kebenaran nilai lama dan kesalahan nilai baru. Dengan demikian, corak peradaban Arab-Islam yang berkembang pada abad II hingga penghujung abad III H., sebagaimana dibahas pada buku kedua (Jilid 2) ini adalah pertarungan antara akal dan *naql* (wahyu), pembaruan dan taklid, dan pertarungan antara kecenderungan salafisme dan kecenderungan rasionalisme-empirisisme.

Pada buku ketiga (Jilid 3), Adonis lebih memfokuskan kajiannya pada pertentangan yang terjadi di kalangan masyarakat Arab-Islam era pertengahan dan masa kebangkitan, khususnya terkait dengan persoalan modernitas.

Modernitas yang muncul saat ini, menurut Adonis, merupakan perpanjangan dari apa yang disebut sebagai *tahawwul* (perubahan), dan perubahan muncul dari asumsi adanya kekurangan atau tidak adanya pengetahuan di masa lampau. Kekurangan atau ketiadaan ini mungkin bisa diganti dengan mengambil sesuatu untuk pemikiran atau pengetahuan tertentu dari bahasa asing ini atau itu, namun mungkin juga ia bisa dijawab dengan melakukan upaya kreativitas. Dengan demikian, modernitas adalah menyatakan sesuatu yang

belum diketahui oleh tradisi kita, atau mengungkapkan sesuatu yang tidak diketahui dari satu sisi, dan menerima ketidakberhinggaan pengetahuan di sisi yang lain.

Sementara itu, salafiyah yang merupakan perpanjangan dari apa yang disebut sebagai *tsabât* (kemapanan) berangkat dari asumsi bahwa pengetahuan melalui teks dan *naql* adalah paripurna sehingga kemodernan tidak memiliki makna pentingnya ketika berhadapan dengan suatu bahasa yang telah mewujudkan kreativitas paripurnanya yang tidak mungkin dilampaui. Oleh karena itu, pemikiran lain dan juga kreativitas menjadi tidak diperlukan. Dengan demikian, yang dibutuhkan oleh masyarakat, menurut pandangan ini, adalah menjadikan masa lalu senantiasa terus hadir.

Inilah dua konsep yang saling menegasikan antara satu dengan yang lainnya. Salah satunya muncul dari sikap yang terus-menerus mencairkan identitas dalam masa kini dan masa datang dengan pengetahuan lama yang sudah berlalu dan bahasa yang mengekspresikannya, sementara yang lainnya muncul dari sikap menegasikan sikap mencairkan identitas tersebut.

Sikap terhadap dua kriteria ini menentukan sikap terhadap kemajuan dan kemodernan secara umum, bukan dalam kaitannya dengan Barat, melainkan dalam kaitannya, pertama-tama, dengan kita sendiri dalam sejarah.

Pada buku ketiga ini Adonis berusaha menampilkan kembali seluruh problematika di atas dengan cara memaparkan pandangan-pandangan para pemikir dan ilmuan Arab melalui para juru bicaranya. Di sini, Adonis memilih beberapa tokoh yang dianggap representatif mewakili kegelisahan masyarakat Arab-Islam dalam menghadapi modernitas, baik suara dari pihak yang menghendaki kemapanan maupun yang menghendaki perubahan-kreativitas. Pada bagian awal Adonis menampilkan empat tokoh-ilmuan yang mewakili kedua kecenderungan tersebut, khususnya pada era pertengahan. Mereka adalah Al-Qadhi Abd al-Jabbar, al-Imam al-Ghazali, al-Farabi, dan Ibn Taimiyah.

Kemudian, pada bagian kedua buku ini Adonis menampilkan tokoh-tokoh era kebangkitan yang juga merepresentasikan dua kecenderungan, yakni mereka yang mempertahankan kemapanan dan mereka yang menghendaki perubahan. Mereka yang dinilai representatif mewakili generasi ini adalah Muhammad bin Abd al-Wahhab, Muhammad Abduh, Muhammad Rasyid Ridha, dan al-Kawakibi.

Selain memaparkan pandangan-pandangan pemikir Arab-Islam era pertengahan dan era kebangkitan terkait persoalan modernitas, dalam buku ketiga ini juga dimuat "tiga teks" yang ditulis Adonis sendiri terkait dengan Revolusi Islam Iran dan juga dialog seputar masalah Modernitas Nalar Arab.

Pada buku keempat (jilid 4) yang sekarang ini ada di tangan pembaca dan merupakan jilid terakhir dari tetralogi Arkeologi Sejarah-Pemikiran Arab-Islam, Adonis lebih banyak mengeksplorasi fenomena kemapanan (*ats-tsâbit*) dan kreativitas (*al-mutahawwil*) dalam bidang sastra-puisi, khususnya terkait dengan modernitas puisi.

Para pelopor modernitas ini pada umumnya berasal dari warga non-Arab, meski adakalanya yang peranakan. Selain itu, kebanyakan dari mereka juga tumbuh di tengah-tengah masyarakat miskin, sebagai budak atau mawali. Oleh karena itu, mereka terdorong kuat untuk memantapkan eksistensinya di kalangan masyrakat Arab-Islam. Untuk itu, mereka mempersenjatai diri dengan senjata paling kuat, yakni bahasa dan agama. Dan, di antara mereka banyak yang berhasil mendalami dan menguasai bahasa melebihi pemilik bahasa itu sendiri. Mereka juga dengan sangat berani mencabut watak kequraisyan dan kearaban agama, dan memberinya corak kemanusiaan-keumatan. Oleh karena itu, sangat wajar jika mereka mendapatkan resistensi dari masyarakat Arab dan juga sistem kekuasaan yang ada. Mereka juga mendapati diri mereka berhadapan dengan tradisi-tradisi sastra-puisi yang ada sebab ia juga merupakan tradisi-tardisi yang diwarisi oleh sistem kekuasaan dan sekaligus dimapankan olehnya. Dalam posisi seperti itulah mereka justru mendapati diri

mereka sebagai pencipta (kreator) ekspresi yang sejalan dengan kehidupan yang mereka jalani, namun bertentangan dengan tradisi yang ada. Dari situlah mereka selalu dinilai sebagai kelompok penyimpang dan pembuat bid'ah.

Kreativitas dalam berekspresi dan membuat sastra-puisi di kalangan masyarakat Arab pinggiran ini sebenarnya telah berlangsung lama: dimulai dari Abu Nuwas dan Abu Tamam hingga para penyair abad modern. Akan tetapi, di dalam buku keempat ini, Adonis lebih memfokuskan kajiannya pada peralihan tradisi sastra-puisi dari masa awal ke masa modern beserta karakteristiknya; kajian atas para penyair dan gerakan puitika di era kebangkitan, serta pertentangan antara kelompok yang menghendaki kemapanan dalam sastra-puisi dan kelompok yang menghendaki kreativitas-perubahan. Beberapa penyair yang menjadi fokus kajian dalam buku ini adalah: al-Mubarrad yang merupakan sarjana pertama yang bersimpati dengan puisi baru; ar-Barudi, sang penyair awal era kebangkitan; ar-Rashafi yang banyak mendasarkan puisinya pada realitas, dan juga Khalil Muthran, Jibran Khalil Jibran, serta Kelompok *ad-Diwan*, dan Gerakan Apollo.

Di sini, Adonis berhasil menjelaskan dengan sangat baik mengapa aspek "yang mapan" (*tsabat*) lebih dominan/mendominasi daripada "yang berubah" (*tahawwul*). Hal itu, menurutnya, disebabkan karena perspektif keagamaan telah ikut campur dalam persoalan sastra-puisi. Dalam arti bahwa sistem universal yang diwujudkan oleh agama menjadi faktor mendasar yang menyebabkan masyarakat Arab-Islam sejak abad pertama hijriah hingga munculnya era kebangkitan lebih memilih yang lama (statis) daripada yang baru (dinamis) sehingga agama menempatkan yang lama dalam posisi sempurna dan menganggap semua yang baru sebagai bentuk penyelewengan dari yang ideal dan sempurna.

Dalam keseluruhan buku ini, Adonis begitu cermat ketika menggambarkan dan memetakan kecenderungan pemikiran dan kebudayaan Arab-Islam sepanjang sejarah. Ia berhasil memotret gerak

kebudayaan Arab-Islam yang menurutnya selalu terjadi pertentangan dan pertarungan antara pihak atau kelompok yang menginginkan ortodoksi (kemapanan) dengan pihak atau kelompok yang menginginkan perubahan dalam semua lini (teologi, politik, budaya, hukum, dan bahasa-sastra-pusi), yang mana masing-masing kelompok merasa sebagai pihak yang benar. Tarik-menarik kepentingan dan juga perebutan klaim kebenaran itulah yang membuat gerak sejarah kebudayaan Arab-Islam menjadi berkembang dinamis, meskipun di sisi yang lain terkadang justru memunculkan anomali dan pertentangan yang tidak jarang juga memakan korban jiwa.

* * * * *

Di sini harus diakui bahwa konteks kajian buku ini adalah kehidupan masyarakat Arab-Islam. Namun demikian, hal itu bukan berarti bahwa buku ini tidak memiliki konteks dan relevansi untuk masyarakat Indonesia. Sebab, masyarakat di kedua wilayah ini memiliki banyak kesamaan secara sosiologis dan juga keagamaan sehingga persoalan-persoalan yang muncul di wilayah Arab-Islam juga memiliki banyak kesamaan dengan persoalan yang muncul di negeri ini, terutama terkait dengan bagaimana memahami dan menyikapi hubungan antara teks dasar Islam (Al-Qur'an) dan tradisi keilmuan Islam dengan modernisasi yang merambah ke seluruh pelosok dunia, termasuk Indonesia.

Dalam konteks keindonesiaan, pertentangan antara pihak yang menghendaki kemapanan dengan yang menghendaki perubahan serta pertarungan untuk memperebutkan apa yang diklaim sebagai "kebenaran" juga tidak kalah kerasnya. Masing-masing pihak saling bersaing dan bahkan tidak jarang saling menjegal untuk mendapatkan apa yang diklaim oleh mereka sebagai "yang benar". Puluhan kelompok keagamaan di negeri ini berebut klaim sebagai pihak yang memiliki kebenaran, sementara kelompok lainnya, yang berada di luar kelompok tersebut dinilai sebagai pihak yang salah sehingga harus disingkirkan atau bahkan terkadang dianggap sah untuk dihancurkan.

Jika dicermati secara seksama, pertarungan untuk memperebutkan kebenaran, atau yang diklaim sebagai “yang benar” yang terjadi di negeri ini dalam seluruh aspeknya: ideologi, politik, hukum (Islam), dan kebudayaan, juga bertitik tolak dari bagaimana masing-masing kelompok tersebut memosisikan, menafsirkan, memahami, dan mendudukkan teks dasar keagamaan Islam (Al-Qur’an dan as-Sunnah) serta tradisi keagamaan Islam dalam kehidupan modern sekarang ini. Sebagian kelompok mendasarkan seluruh pengetahuannya tentang kebenaran pada Al-Qur’an dan as-Sunnah. Sementara sebagian yang lain mendasarkan pengetahuannya pada nalar, di samping tentunya juga tetap merujuk pada Al-Qur’an dan as-Sunnah. Di sisi lain, ada juga kelompok yang coba memadukan dua kecenderungan di atas. Kelompok ini sering disebut atau “mengklaim diri” sebagai kelompok moderat, meskipun dalam kenyataannya kelompok yang disebut terakhir ini ternyata lebih dekat dengan kelompok pertama, dan sering ikut memusuhi kelompok kedua.

Bagi kelompok pertama, seluruh kebenaran ada pada teks lahiriah Al-Qur’an dan as-Sunnah dan bahwa kehidupan yang ideal dalam semua aspeknya adalah kehidupan pada masa nabi. Oleh karena itu, carut-marutnya kehidupan sekarang ini dinilai oleh kelompok ini sebagai akibat dari sikap umat Islam yang tidak mau lagi menjadikan Al-Qur’an dan as-Sunnah sebagai rujukan dan dasar dalam menjalani kehidupan. Begitu juga kemajuan teknologi dan juga peradaban yang terjadi pada saat ini dianggap sebagai bukan sebuah kemajuan dan tidak memiliki nilai apa pun karena dianggap menyimpang dari Al-Qur’an dan as-Sunnah: tidak Islami. Bagi kelompok ini, kemajuan dan kesempurnaan hanya ada pada masa nabi sehingga mereka selalu dan akan terus berjuang untuk mewujudkan kehidupan seperti yang terjadi pada masa nabi tersebut. Ini mengandung arti bahwa gerak kehidupan dan kebudayaan dalam seluruh aspeknya harus ditarik mundur menuju kehidupan masa nabi, yakni kehidupan yang oleh mereka disebut Islami. Oleh karena itu, tidak mengherankan jika di negeri kita saat ini muncul segala sesuatu yang coba diberi citra “Islam”, seperti Perda Syari’at Islam, Ekonomi Islam, Perbankan

Islam (Syari'ah), dan juga muncul wacana *khilâfah,* sebuah konsep politik-kekuasaan yang khas Islam era klasik dan pertengahan.

Sementara itu, bagi kelompok kedua, kebenaran tidak selamanya bersumber dan ada pada Al-Qur'an dan as-Sunnah, tetapi nalar (*al-aql*) juga dapat menemukan kebenarannya sendiri. Meskipun demikian, hal itu bukan berarti bahwa kelompok ini menafikan kebenaran Al-Qur'an dan as-Sunnah. Bagi kelompok ini, kebenaran tidak terletak pada teks lahiriah Al-Qur'an dan as-Sunnah seperti yang dipahami kelompok pertama, tetapi ada pada nilai-nilai dasar yang terkandung dalam kedua sumber tersebut. Oleh karena itu, diperlukan pemahaman rasional dan juga penggalian atas nilai-nilai dasar yang terkandung dalam A-Qur'an dan as-Sunnah, yang mana hal itu tentu tidak bisa dilakukan tanpa campur tangan nalar (*al-aql*). Dengan demikian, kelompok ini—berbeda dari kelompok yang pertama—mendudukkan nalar (*al-aql*) dalam posisi yang sangat penting di dalam proses mencari kebenaran.

Dua kecenderungan di atas merepresentasikan adanya pertarungan wacana di antara kelompok-kelompok keagamaan yang ada di negeri ini untuk memperebutkan apa yang diklaim oleh mereka sebagai "yang benar". Sayangnya, dalam kehidupan praksis keagamaan, pertarungan wacana tersebut sering kali diiringi dengan pertarungan urat saraf dan bahkan tidak jarang melibatkan kekuatan fisik. Kelompok yang menghendaki kemapanan sering kali menunjukkan dominasinya atas kelompok pinggiran dengan cara memberikan stereotipe negatif, seperti menuduh tokoh atau kelompok lainnya yang memiliki pandangan atau cara beragama secara berbeda sebagai ateis, ahli bid'ah, atau Islam sesat, dan bahkan tidak jarang kelompok ini beraliansi dengan kekuasaan untuk melakukan penghakiman terhadap pihak yang dianggap menyimpang tersebut. Semua fenomena ini menunjukkan bahwa kelompok ini ingin meneguhkan dominasinya atas kelompok-kelompok yang lain dengan semua cara. Hal ini jelas sangat mirip dengan yang terjadi di dunia Arab-Islam di mana kelompok dominan yang menghendaki ke-

mapanan sering memaksakan kehendak dan pemikirannya pada pihak lain yang tidak sepaham.

* * * * *

Buku ini memberikan informasi yang detil dan "telanjang" atas seluruh sisi kehidupan masyarakat Arab-Islam dan juga tentang gerak kebudayaan dan pemikirannya yang disertai dengan pertentangan dan pertarungan yang begitu keras di antara kelompok yang menghendaki kemapanan (*status quo*) dan yang menginginkan perubahan. Begitu terbuka, detil, dan kontrofersialnya pemberitaan yang ada dalam buku ini serta begitu kritisnya Adonis dalam melihat dan membaca setiap informasi (data) yang ada maka tidak mengherankan jika kritik dan juga cemoohan banyak dialamatkan pada buku ini dan juga penulisnya. Akan tetapi sayangnya, kritikan tersebut lebih sering muncul dari tokoh yang sebenarnya tidak paham dengan gagasan yang diusung oleh Adonis. Oleh karena itu, kehadiran buku ini diharapkan akan mampu memberikan pemahaman yang lebih jelas tentang gerak kebudayaan Arab-Islam. Selain itu, buku ini juga diharapkan bisa memberikan wacana dan perspektif baru atas sejarah dan pemikiran Arab-Islam dengan segala dinamikanya.

Dengan terbitnya buku ini (Jilid 4), yang merupakan jilid terakhir dari tetralogi Arkeologi Sejarah-Pemikiran Arab-Islam ini, kami mengucapkan terima kasih, terutama kepada Adonis (Ali Ahmad Said) yang telah mempercayakan penerbitan buku ini (dalam edisi Indonesia) kepada kami. Terima kasih juga kami sampaikan kepada Khairon Nahdiyyin yang di sela-sela kesibukannya mengajar dan menulis sudah bersedia menerjemahkan buku yang relatif tebal (empat jilid) ini dengan sangat baik dan cermat sehingga memudahkan kami dalam melakukan proses editing.

Selamat menjelajah dunia pemikiran Arab-Islam !

Fuad Mustafid

Yogyakarta, 10 Mei 2009

Pengantar Penerjemah

Memberi pengantar berarti memberi gambaran umum mengenai persoalan utama yang dibicarakan dalam suatu buku sebagai sarana awal untuk membekali pembaca masuk ke dalamnya. Dengan asumsi demikian, sebenarnya buku ini tidak perlu diberi pengantar lebih panjang lagi karena sejumlah tulisan telah diberikan sebagai pendahuluan dan pengantar bagi pembaca. Sebelum memasuki inti tulisan, pembaca akan menemukan sejumlah tulisan pengantar tersebut, di antaranya pengantar dari Dr. Paul Nwyia dan dari penulis sendiri. Keseluruhan pengantar ini tentu saja berbicara tentang buku ini. Pengantar dari Dr. Paul Nwyia merupakan catatan dari sang pembimbing buku ini yang berasal dari disertasi. Sementara pengantar berikutnya merupakan pengantar penulis sendiri khusus untuk buku ketiga ini.

Meskipun demikian, tidak ada salahnya apabila beberapa hal perlu disampaikan dalam pengantar ini walaupun secara singkat. Di antaranya mengenai Adonis (penulis buku ini) dan persoalan terjemahan.

* * * * *

Nama Adonis bukanlah nama asli. Adapun nama aslinya adalah Ali Ahmad Said. Nama Adonis diberikan oleh Anton Sa'adah, pendiri dan ketua Partai Nasionalis Syria di tahun 1940-an. Partai ini ber-

tujuan menyatukan "Bulan Sabit dan Bintang", maksudnya persatuan Syria, Irak, dan Libanon sebagai bulan sabit, dan Siprus sebagai bintangnya. Persatuan ini didasarkan pada kesatuan budaya negara-negara tersebut di masa lalu, yaitu kesatuan yang didasarkan pada satu peradaban Phoenik kuno. Berdasarkan peradaban Phoenik kuno ini, partai ini menyerukan untuk menyatukan negara-negara itu dalam satu negara, yaitu Syria Raya. Untuk kepentingan tujuan tersebut, salah satu lembaga yang dibentuk Anton Sa'adah adalah lembaga sastra dan seni untuk menyuarakan tujuan dan mewujudkan impian partainya. Di sinilah Ali Ahmad Said bergabung dan mendapatkan nama Adonis dari Anton Sa'adah.[1]

Nama Adonis pada dasarnya adalah nama salah satu dewa dalam legenda Babilonia kuno. Dewa muda ini, yang dicintai Aphrodite, sang dewi cinta, merupakan simbol dari keindahan dan kebaikan. Ia lahir dari hubungan gelap antara sang raja Theyas atau Cinyras, raja Siprus, dengan puterinya Myrrha. Akibat hubungan itu, sebagai balasan atas kesalahannya, Myrrha berubah atau dikutuk menjadi pohon. Dari perut pohon inilah lahir Adonis sebagai simbol bagi kehidupan baru yang bebas dari dosa dan kenistaan.[2]

Dengan memberikan nama tersebut kepada Ali Ahmad Said, Anton Sa'adah ingin menghidupkan kembali masa lalu negera-negara tersebut. Ia meyakini bahwa masa lalu tersebut merupakan bagian dari proyek Syria Raya atau Bulan Sabit dan Bintang.[3]

Adonis, yang sekarang tinggal di Paris, Prancis, menurut penilaian Raja' an-Niqâsy dapat dimasukkan ke dalam salah satu dari sepuluh besar penyair Arab yang lahir setelah Perang Dunia kedua. Ia lahir di Pegunungan Alawiyyin, Syria. Setelah menyelesaikan pendidikan dasar di Tartus, dan masuk ke perguruan tinggi di Univeritas

[1] Raja' an-Niqâsy, *Ashwât Ghâdibah fî al-Adab wa an-Naqd*, hlm. 26–27.

[2] *Ibid.,* hlm. 28. Lihat juga *Encyclopedia Americana*, I, (USA: Amerikana Corporation: 1978), hlm. 179.

[3] *Ibid.*

Syria, ia mendapatkan gelar doktornya di Universitas St. Joseph di Beirut setelah mempertahankan disertasinya tentang "Yang Mapan (Statis) dan Yang Berubah (Dinamis) dalam masyarakat Arab-Islam".

Ia merupakan penyair besar Arab kontemporer, atau tepatnya mungkin seorang budayawan besar Arab masa kini. Meskipun pada tataran popularitasnya di kalangan masyarakat Timur Tengah ia tidak begitu dikenal, ia diakui memiliki posisi yang menonjol dalam gerakan sastra kontemporer. Beberapa kali ia dicalonkan untuk mendapatkan hadiah Nobel di bidang sastra. Kebesaran Adonis dapat dilihat dari pengakuan Ali Harb yang mengatakan bahwa ia banyak dipengaruhi oleh gaya penulisan Adonis dalam melihat segala sesuatu. Citra Adonis, sebagai penulis, yang memancar begitu variatif dalam penglihatan Ali Harb, mendorongnya untuk melihat Adonis sebagai "pencipta atau kreator", penyair, kritikus, pemikir, buku, "nabi", dan pribadi.[4]

Sifat kreatif yang melekat pada Adonis dapat dilihat dari tulisan-tulisan yang dapat dikatakan aneh, baik dalam gaya maupun makna yang ditampilkan. Oleh karena itu, Raja' an-Niqâsy mengatakan bahwa Adonis sebagai penyair bukanlah penyair yang sederhana dan mudah dijangkau. Lebih jauh ia mengatakan bahwa barangkali Adonis merupakan penyair Arab yang paling kompleks dan rumit.[5] Hal itu mungkin karena watak dasar yang dimunculkan Adonis dalam setiap tulisannya adalah sifat kebaruan. Sebagaimana diketahui bahwa setiap yang baru artinya berbeda dari yang sudah ada. Oleh karena itu, tidak mengherankan apabila pada awalnya apa yang ditampilkan Adonis tidak segera dapat ditangkap, kecuali setelah direnungkan dan didalami maknanya. Dalam banyak tempat dari bukunya, bisikan kebaruan tersebut dapat ditemukan. Dari sini tidak mengherankan kalau nama Adonis dekat sekali dengan kontroversi sehingga ia sering

[4] Untuk mengetahui lebih jauh, lihat Ali Harb dalam *Hâkadza Aqra' mâ Ba'da at-Tafkîk*, (Beirut: Al-Mu'assasah al-Arabiyyah li ad-Dirâsât wa an-Nasyr, 2005), hlm. 169–178.

[5] Raja an-Niqâsy, *Ashwât Ghâdibah* ..., hlm. 25.

dicap sebagai murtad, kafir, dan bahkan oleh Prof. Shalih Judat ia dijuluki sebagai salah satu "berhala kejahatan" dan dituduh sebagai musuh bangsa dan nasionalisme Arab.[6]

Sebagai salah satu pemikir Arab kontemporer, Adonis dapat dilihat bersama-sama dengan para pemikir lain dalam perspektif hubungan antara realitas kekinian dengan warisan masa lalu. Bagaimana manusia Arab, khususnya, dan masyarakat Islam umumnya, menyikapi dan memandang dua hal tersebut? Kekinian merupakan realitas yang dialami manusia Arab-Islam kontemporer dengan segala kompleksitasnya yang banyak disodorkan kepada mereka dari dunia di luar dunia mereka. Akan tetapi, pada saat yang sama secara psiko-historis mereka terikat dengan masa lalu yang tidak kalah kuatnya mencengkeram mereka. Inilah problem utama yang dihadapi oleh para pemikir Arab semenjak mereka dihadapkan dengan apa yang disebut sebagai Era Kebangkitan.

Secara umum, respons mereka dalam merumuskan pemikiran Adonis dilatarbelakangi oleh realitas mayoritas umat Islam yang memiliki kecenderungan untuk kembali ke masa lalu atau era keemasan; masa Abbasiyah atau era kodifikasi dalam masalah pemikiran, dan era kenabian dan para penggantinya (Al-Khulafa Ar-Rasyidin) dalam masalah moral. Para pemikir tersebut ingin menguji keabsahan "kembali ke masa lalu" tersebut. Dalam deretan pertama, yakni mereka yang mengarahkan perhatiannya pada masalah pemikiran dengan fokus era kodifikasi, bisa disebut di sini sebagai contoh semata, Muhammad Abed al-Jabiri, Nashr Hamid Abu Zaid, Hassan Hanafi, dan Mohammed Arkoun, sementara dalam deretan kedua, nama-nama yang dapat disebutkan, di antaranya, adalah Khalil Abd al-Karim, Sayyid al-Qimani, dan Said al-Asymawi. Adonis sendiri dapat dimasukkan ke dalam deretan yang pertama.[7]

---

[6] *Ibid.,* hlm. 24

[7] Pengantar ini tidak berpretensi untuk menjelaskan panjang lebar mengenai pikiran-pikiran para tokoh-tokoh tersebut, melainkan hanya untuk memberikan gambaran sepintas mengenai posisi mereka dalam kaitannya dengan satu persoalan tertentu. Hal itu karena

Muhammad Abed al-Jabiri melalui proyek "Kritik Nalar Arab" melihat warisan intelektual masa lalu Arab-Islam dalam tiga corak epistemologi, yakni *bayani*, *irfani*, dan *burhani*. Ketiga aliran ini tidak dapat diusung untuk menyelesaikan masalah kekinian karena keterbatasan dan kekurangan masing-masing aliran tersebut. *Bayani* dianggap tidak mampu menyelesaikan persoalan karena ia terpaku hanya pada bahasa, dan itu pun bahasa Arab, sementara Islam meskipun diturunkan melalui bahasa Arab, ia tidak semata-mata untuk bangsa Arab. *Irfani* dianggap tidak dapat diandalkan karena lebih bercorak mitis, dan memperlakukan mitos-mitos bukan sebagai mitos sebagaimana yang terdapat dalam kajian antropologi, melainkan difungsikan secara keagamaan, dan dijadikan sebagai hakikat tertinggi. Yang terakhir, *burhani*, bersifat eklektif dan membaurkan antara teologi, tasawuf, dan filsafat. Sifat eklektif inilah yang membuat *burhani* secara epistemologis menjadi fragmentatif, tidak menyatu. Sebagai alternatif yang diajukan oleh Abed al-Jabiri adalah model Ibn Hazm dengan kritiknya, Ibn Rusyd dengan rasionalismenya, asy-Syathibi dengan model *ushul*-nya, dan Ibn Khaldun dengan historiografinya.

Nashr Hamid Abu Zaid melalui proyek "Kesadaran Ilmiah"-nya mencoba meretas struktur pemikiran Arab-Islam dengan jalan menengok kembali hubungan antara teks utama dalam Islam, Al-Qur'an, dengan pembacanya, atau sebaliknya. Dalam melihat hubungan tersebut ia melakukan pembacaan terhadap pembacaan para figur utama dalam pemikiran Islam: asy-Syafi'i, al-Ghazali, Mu'tazilah, dan Ibn Arabi terhadap teks utama agama. Di pihak lain, ia menyoroti mekanisme internal teks dasar itu sendiri. Kesimpulan yang dicapai adalah bahwa pembacaan terhadap teks dasar tidak dapat dikatakan steril dari pengaruh soso-historis pembacanya. Artinya, hasil pembacaan tidak sama dengan objek yang dibaca. Yang pertama sangat dipengaruhi oleh ruang dan waktu sehingga bersifat temporal dan karenanya

---

seluruh pemikir tersebut memiliki banyak dimensi yang tidak dapat direduksi dalam satu persoalan tersebut.

bisa diperbarui dan diubah seiring dengan perkembangan. Sementara yang kedua, sebagai teks dasar agama, ia bersifat final sehingga akan senantiasa tetap dan tidak bergantung dengan ruang dan waktu, dan karenanya tidak dapat diperbarui ataupun diubah.

Bagi Hassan Hanafi, proyek "Tradisi dan Pembaruan" (*At-Turâts wa at-Tajdîd*) berarti berusaha membangun persoalan-persoalan perubahan sosial secara alami dan dalam perspektif kesejarahan. Dalam hal ini, tradisi tidak dapat diabaikan karena ia merupakan endapan psikologis suatu bangsa. Ia yang lebih dahulu ada. Oleh karena itu, ia harus diperhatikan dalam rangka memberikan jaminan agar proses keberlangsungan suatu budaya bangsa terjaga, agar kekinian dapat dibumikan, dan agar tradisi dapat digerakkan mengiringi kemajuan dan juga agar ia bisa ikut terlibat dalam persoalan-persoalan perubahan sosial.

Oleh karena tradisi dalam wujudnya beragam maka persoalan "Tradisi dan Pembaruan" salah satu maknanya adalah persoalan bagaimana menarik ulang segala kemungkinan dalam berbagai persoalan yang ada, dan memilih ulang berbagai alternatif yang sudah ada sesuai dengan kebutuhan zaman, tentunya dengan metode penafsiran baru yang melampaui metode-metode penafsiran yang dikenal dalam tradisi lama di satu sisi, dan dengan metode penafsiran yang komprehensif di sisi yang lain.

Berangkat dari metode arkeologi pengetahuan, Arkoun membedakan antara "tradisi ideal" sebagai hasil dari perjuangan misi Al-Qur'an selama 20 tahun di Makah dan Madinah untuk menancapkan dirinya dalam pentas sosial budaya yang berseberangan dengannya, dengan tradisi-tradisi yang muncul setelahnya sebagai hasil pembacaan terhadap, atau pengulangan dari, tradisi ideal tersebut. Bagi Arkoun, yang harus dilakukan adalah kembali ke materi dasar yang terdapat dalam akarnya yang paling awal. Kembali di sini bukan berarti mengulang-ulang, melainkan kembali ke masa mitis yang membangunnya. Artinya, kembali ke waktu dan ruang yang telah diubah dan dipelesetkan oleh pembacaan-pembacaan dan tindakan-tindak-

an tradisional yang silih berganti. Oleh karena itu, untuk melakukan pembacaan terhadap "tradisi yang ideal" tersebut diperlukan tiga hal: *pertama,* prioritas utama pendekatan semiotika atau semantik kebahasaan; *kedua,* pendekatan kesejarahan dan sosiologis, dan *ketiga,* sikap teologis. Dari sini, Arkoun memperlakukan materi dasar, atau teks dasar agama, sebagai fakta bahasa yang muncul dari suatu tindak kebahasaan, yang senantiasa harus dipahami dalam suatu momen dan sikap tertentu.

Sementara ketiga tokoh berikutnya, yaitu Khalil Abd al-Karim, Sayyid al-Qimani, dan Said al-Asymawi, seluruhnya memfokuskan kajiannya pada aspek sosio-historis masyarakat Arab pada era kenabian, bahkan lebih dari itu pada proses pembentukan masyarakat tersebut di masa-masa sebelumnya, terutama tokoh yang kedua, Sayyid al-Qimani.

Kesimpulan yang dapat diperoleh dari para pemikir tersebut, meskipun cara yang mereka gunakan berbeda-beda satu sama lain, secara umum adalah: *pertama,* baik era kodifikasi maupun era kenabian tidak dapat ditarik-ulang begitu saja tanpa mempertimbangkan proses pembentukannya. Artinya, hasil dari era tersebut tidak dapat diperlakukan secara mutlak. *Kedua,* semuanya bertitik tolak pada kemampuan nalar untuk menjembatani dialektika antara teks utama dengan realitas yang senantiasa mengalami perubahan dan perkembangan. Dengan demikian, seluruh tradisi, di luar tradisi ideal, harus senantiasa diperbarui sejalan dengan perubahan yang terjadi dengan menggunakan perangkat-perangkat yang juga mengalami perubahan dan perkembangan.

* * * * *

Buku ini berjudul asli *Ats-Tsâbit wa al-Mutahawwil: Bahts fi al-Ibdâ' wa al-Ittibâ' inda al-Arab.*[8] Secara harfiyah, judul tersebut

[8] Sebelum cetakan terakhir, yang menjadi dasar penerjemahan, buku tersebut terdiri dari 3 jilid, sementara cetakan terakhir menjadi 4 jilid. Perbedaan antara keduanya hanya terletak pada jilid ketiga. Jilid ketiga pada edisi pertama dijadikan sebagai jilid keempat, dan jilid ketiga pada cetakan terakhir merupakan materi baru.

dapat diterjemahkan sebagai "Yang Mapan (Statis) dan Yang Berubah (Dinamis), kajian atas kreativitas dan konservativitas menurut bangsa Arab". Yang dimaksud dengan "yang mapan" dan "yang berubah" di sini bukan ajaran (agama Islam), tetapi cara pandang dan kecenderungan manusia Arab-Islam dalam melihat dua hal, yaitu masa lalu dan masa kini, keyakinan dan realitas, wahyu dan akal, warisan dan sesuatu yang datang dari luar. Cara pandang dan kecenderungan tersebut tercermin dalam seluruh perwujudan budaya dan peradaban mereka, politik, keilmuan dengan segala cabangnya, terutama ilmu-ilmu keagamaan (fiqh, tasawuf, dan teologi) dan ilmu-ilmu kebahasaan dan kesusastraan.

Oleh karena demikian maka yang dikaji oleh Adonis dalam buku ini adalah data-data yang berkait dengan cara pandang manusia Arab-Islam terhadap realitas masa lalu dalam kaitannya dengan realitas kekinian yang temporal. Data-data tersebut berupa tulisan, pernyataan, dan sikap terhadap hubungan dua realitas tersebut. Ia mengurai dan mengeksplorasi secara dalam data-data tersebut. Ia mencoba menguak signifikasi apa yang mungkin disingkapkan dari data-data tersebut. Hasil dari eksplorasi data-data inilah yang mencengangkan dan mengejutkan banyak orang. Akibatnya, Adonis dituduh dengan berbagai tuduhan negatif. Padahal sebenarnya dia hanya menjelaskan apa yang dikatakan para pemikir Arab-Islam masa lalu terkait dengan persoalan tertentu. Ia tidak berbicara tentang persoalan itu secara langsung, tetapi berbicara tentang pernyataan para pemikir tentang persoalan tersebut. Dengan kata lain, Adonis ingin melihat bagaimana para pakar Arab-Islam itu mencitrakan objek yang dikajinya. Jadi, jika ia berbicara tentang Islam, Al-Qur'an,[9] ataupun yang lainnya,

---

[9] Apabila pembaca ingin mengetahui pandangan pribadi Adonis tentang Al-Qur'an, silahkan membaca makalahnya yang berjudul "Teks Al-Qur'an dan Cakrawala Penulisan", dalam sebuah buku yang diberi judul dengan mengambil judul makah tersebut. Makalah di atas merupakan tulisan yang disampaikan dalam sebuah kuliah di College du Franc pada 3 Syubâth 1992. Judul awalnya adalah "Teks Al-Qur'an: Sebuah tulisan bukan puisi dan bukan prosa". Al-Qur'an dilihat dalam perspektif proses kreativitas di mana sang penulis tidak terikat secara kaku dengan konvensi yang berlaku dalam masyarakat. Sebaliknya, ia leluasa untuk mengeksplorasi apa yang ingin disampaikannya dengan caranya sendiri.

sebenarnya ia tidak dengan sendirinya berbicara mengenai hal tersebut.

Berangkat dari cara baca seperti itu, Adonis mendapati dua kecenderungan yang senantiasa bertarung dalam sejarah budaya Arab-Islam, yakni kecenderungan terhadap kemapanan dan kecenderungan terhadap perubahan. Akan tetapi, yang paling dominan dalam pertarungan tersebut semenjak sejarah budaya dan peradaban Arab-Islam terbentuk hingga sekarang ini—dan dominasi tersebut pada umumnya karena dukungan teologis dan politik—adalah kecenderungan terhadap kemapanan dalam segala manifestasinya. Bagi kecenderungan yang pertama, masa lalu sudah selesai, sempurna dan tidak perlu ditambah lagi. Dengan demikian, masa kini hanyalah meniru dan menjalankan masa lalu. Sementara itu, kecenderungan yang kedua melihat masa lalu belum selesai dan harus diteruskan dan diperjuangkan hingga mencapai kesempurnaan, dan ini tidak akan pernah didapatkan. Oleh karena itu, perjuangan untuk mendapatkan kesempurnaan tidak pernah berhenti sampai kapan pun. Oleh karena kecenderungan yang pertama begitu dominan maka kecenderungan terhadap perubahan hanya sebagai riak-riak kecil yang sewaktu-waktu dapat dihapuskan, ditekan, dan bahkan ditiadakan.

Oleh karena kecenderungan terhadap kemapanan merupakan kecenderungan yang paling dominan dalam sejarah Arab-Islam maka tidak mengherankan jika kebudayaan mereka kering dari kreativitas, padahal kreativitas ini dalam pandangan Adonis merupakan faktor paling penting dalam pengembangan kehidupan. Pada gilirannya, tidak aneh pula apabila kebudayaan tersebut dalam pertarungannya dengan kebudayaan lain, secara eksternal selalu mengalami kekalahan. Kekalahan ini pada gilirannya memunculkan kompleksitas secara psikologis yang tercermin pada dualisme dalam kehidupan yang tidak pernah terpecahkan.

* * * * *

Terjemahan buku ini semestinya sudah terbit pada pertengahan tahun lalu. Akan tetapi karena proses penerjemahan yang kami hadapi tidak semata-mata masalah internal buku ini, tetapi juga faktor eksternal yang terkait dengan kesehatan maka terjemahan menjadi molor dan melenceng dari jadwal yang semestinya.

Secara internal, persoalan yang kami hadapi selama proses menerjemahkan buku ini terkait dengan teknis penerjemahan. *Pertama,* teknis penerjemahan istilah-istilah dasar yang dipakai dalam buku ini, yakni yang berkaitan dengan istilah-istilah turunan dari konsep *tsâbit* dan *mutahawwil*. Masuk dalam kategori yang pertama adalah istilah-istilah seperti *ittibâ'iyyah, naqliyyah, taqlîdi, qadîm,* dan *al-maurûts*. Sementara yang masuk dalam kategori kedua adalah istilah-istilah seperti *ibdâ'iyyah, aqliyyah, muhdats,* dan *al-wafîd*. Dalam menerjemahkan kata-kata tersebut, penerjemah kadang-kadang menggunakannya secara tumpang tindih berdasarkan konteks pembicaraan karena Adonis sendiri juga terkadang menggunakan istilah-istilah itu secara bergantian.

Adapun masalah lainnya sebagai problem yang selalu muncul dalam menerjemahkan bahasa Arab adalah mengalihkan tulisan Arab terkait dengan nama Barat. Apabila nama tersebut dikenal luas, pengalihan tulisan tidak akan menimbulkan problem sama sekali. Akan tetapi, ketika nama yang bersangkutan tidak begitu dikenal maka di situlah muncul problem. Dalam hal ini, penerjemah mencoba untuk menuliskannya—tentunya setelah mencari informasi dari berbagai rujukan—berdasarkan prinsip-prinsip transliterasi yang berlaku dalam bahasa Arab ketika mengalihkan bahasa asing, terutama dari Eropa. Tingkat ketepatannya memang tidak bisa dijamin, namun bagaimanapun juga harus dialihkan ke tulisan latin.

Joho, 27 Mei 2007

Khairon Abu Asdavi

Pengantar Ahli

Oleh: Dr. Paul Nwyia.

Yang tercinta Adonis

Terus terang saya merasa sangat keberatan ketika Anda meminta saya untuk menjadi pendamping Anda dalam petualangan eksploratif yang hendak Anda jalani. Kalaupun ada dorongan yang menyebabkan saya menerima tugas tersebut, hal itu karena saya merasa, ketika Anda mencoba untuk menjelaskan maksud Anda dan menguraikan garis besar yang ingin Anda capai, bahwa Anda akan mewujudkan impian yang pernah saya cita-citakan di waktu saya masih muda. Upaya untuk mewujudkan hal itu sampai dua kali. *Pertama*, ketika saya membaca buku seorang pengarang Prancis, Henry Bremond, tentang puisi murni, saya bertanya-tanya: adakah yang semacam itu dalam puisi Arab, dan mungkinkah mengkaji persoalan tersebut dalam kaitannya dengan penyair-penyair Arab? Pada saat itu saya adalah penggemar Rimbaud, Mallarmé, dan Paul Valéry. Cita-cita saya pada saat itu adalah berusaha secara khusus mengkaji puisi Arab untuk membedakan mana yang termasuk *fashâhah* dan mana yang termasuk *balâghah* (keindahan bahasa). Maksudnya, mana puisi yang tampak hanya dalam bingkai formalnya semata, sementara sebenarnya sama sekali bukan puisi, dan mana yang termasuk puisi yang mirip dengan puisi Rimbaud dan Mallarmé—puisi sebagai pengalaman kemanusiaan yang merupakan perwujudan dari pengalaman Bromotheus dalam tradisi Arab. Inilah yang dulu merupakan cita-cita saya yang pertama. Meskipun demikian, per-

temuan saya dengan Massignon telah mengubah arah kehidupan saya sehingga saya meninggalkan puisi dan beralih ke tasawuf dan sufisme.

Kedua, ketika saya membaca buku Hegel, *Phenomenology of Mind*. Dalam buku tersebut terdapat paparan filosofis mengenai perkembangan pemikiran manusia semenjak kesatuan substansial yang tercermin dalam kota Yunani dan perundang-undangnya sebelum diserang oleh Antigonus—sampai pengetahuan mutlak yang sebenarnya kembali ke kesatuan antara akal dengan realitas atau antara yang universal dengan individual dalam kawasan yang benar-benar mutlak, yang direpresentasikan oleh agama atau ilmu yang mutlak. Representasi ilmu ini berjalan melewati seluruh fase di mana kesatuan substansial pertama terpecah belah, dan akal manusia terus menciptakan peradaban-peradaban yang tingkat kesempurnaannya terkait dengan seberapa jauh dan dekat peradaban tersebut dengan kesatuan antara "aku" sebagai subjek untuk subjek sendiri dengan "aku" sebagai subjek untuk yang lain, atau kesadaran subjektif terhadap subjek dan kesadaran subjektif terhadap dunia. Saya melihat bahwa Hegel sama sekali tidak memberikan perhatian terhadap pengalaman Islam-Arab dalam kaitannya dengan fase-fase perkembangan pemikiran manusia, padahal dia bukan tidak mengetahuinya. Oleh karena itu, saya bertanya-tanya: apa yang akan dapat dilihat apabila buku tersebut berjudul: Phenomenologi pemikiran Arab-Islam dalam rentang sejarahnya? Bagaimana cara menuliskannya? Apakah mungkin kita dapat memahami sedikit saja dari sejarah Arab-Islam apabila buku seperti itu tidak ditulis?

Pemikiran ini senantiasa bergelanyut dengan saya di sepanjang tahun hingga Anda menyampaikan rencana Anda tentang disertasi dengan objek kajian tentang *ittibâ'* (peniruan) dan *ibda'* (kreativitas) menurut Arab sebagai dua bentuk pemikiran Arab atau "dua konsep" dalam bahasa Hegel. Saya pun menjadi senang dan menerima untuk menemani petualangan Anda. Saya telah membaca karya Anda dan saya bertanya-tanya: apakah Adonis telah mewujudkan dua cita-cita saya yang telah saya angan-angankan itu?

Terkait dengan puisi murni, sebagaimana yang dikatakan oleh Bremon—maksud saya analisis terhadap substansi pengalaman puitik dan penjelasan terhadap karakteristik-karakteristik puisi yang sebenarnya dan pembedaannya dari puisi yang sekadar penjelasan, *fashâhah* dan *balâghah*—Anda telah sampai pada kesimpulan-kesimpulan yang saya anggap final dalam kajian puisi Arab. Sebelum menulis kajian ini, Anda telah menyinggung persoalan itu: *pertama,* dengan cara memilih potongan-potongan puisi yang kemudian membentuk pilihan-pilihan puisi yang telah Anda terbitkan; *kedua,* dalam pengantar yang Anda berikan pada setiap jilid dari pilihan-pilihan tersebut; kemudian yang terakhir, *ketiga,* dalam buku kecil yang Anda namai dengan "Pengantar Puisi Arab" (*Muqaddimah li asy-Syi'r al-'Arabi*). Dengan pengalaman pribadi, Anda telah siap untuk menangani persoalan tentang watak (hakikat) pengalaman puitik. Anda seorang penyair, dan puisi menurut Anda adalah upaya menciptakan dunia baru dengan cara melemparkan masa kini ke masa depan atau membuka pintu-pintu masa kini untuk menerawang masa depan.

Anda seorang penyair yang senantiasa berubah-ubah (berkembang). Oleh karena itu, Anda siap untuk memahami perbedaan antara yang *tsâbit* (mapan) dengan yang *mutahawwil* (berubah) dalam puisi Arab. Anda telah menganalisis hubungan antara *ats-tsâbit* dengan *al-mutahawwil* dalam puisi secara cermat. Anda telah menjelaskan mengapa "yang mapan" lebih mendominasi "yang berubah", maksudnya bagaimana ide tentang keberadaan puisi ideal yang sempurna muncul dalam dunia Arab, dan bagaimana puisi ideal yang sempurna ini menjadi puisi kuno atau puisi Jahiliah dan yang dekat dengan masa-masa tersebut, dan bagaimana segala bentuk yang menjauhi puisi ideal yang sempurna tersebut dianggap sebagai rendah dan jauh dari sempurna. Yang baru dalam semua ini bukanlah fakta-fakta sejarah yang mendukungnya, melainkan sebab-sebab yang ingin Anda jadikan sebagai sandaran untuk menginterpretasi fakta-fakta tersebut. Anda telah sampai pada kesimpulan bahwa perspektif keagamaan merupakan faktor penting yang menyebabkan kecen-

derungan statis (*ats-tsâbit*) lebih dominan daripada kecenderungan dinamis (*al-mutahawwil*) dalam puisi. Atau, dengan ungkapan lain, sistem universal yang diwujudkan oleh agama menjadi faktor mendasar yang menyebabkan masyarakat Arab di tiga abad pertama lebih memilih yang lama sedemikian rupa daripada yang baru sehingga agama menempatkan yang lama dalam posisi sempurna dan menganggap semua yang baru sebagai bentuk penyelewengan dari yang ideal dan sempurna.

Saya setuju dengan Anda bahwa perspektif keagamaan telah memainkan peran yang penting dalam sejarah puisi Arab, meskipun menurut pendapat saya hal itu terjadi dengan cara yang jauh lebih kompleks daripada cara yang Anda gambarkan. Hal itu karena saya bertanya-tanya: jika memang tidak ada faktor-faktor penting lainnya yang memainkan peran dalam menciptakan dominasi mentalitas Jahiliah terhadap dunia Arab, atau dengan ungkapan yang lebih tepat, di dalam mengembalikan Islam pada Jahiliah setelah Islam menghapuskan dan menjadikannya sebagai contoh ideal yang tidak berubah bagi puisi, bukankah upaya kembali ke masa lalu yang sangat jauh itu sebagai ekspresi dari kerinduan manusia ke surga firdaus yang hilang atau kerinduan kepada pelukan sang ibu, atau—sebagaimana yang dikatakan Jung—sebagai bentuk kebangkitan idealita-idealita lama dalam pusat ketidaksadaran, dari sisi bahwa berdiri di atas puing-puing tidak sekadar kembali ke masa Jahiliah, tetapi juga kembali ke simbol yang paling mendasar dalam sejarah ketidaksadaran Arab? Puing-puing merupakan citra yang terkait dengan Padang Sahara, dan Padang Sahara merupakan simbol eksistensialisme dalam lubuk jiwa Arab.

Oleh karena itu, kembali ke masa lampau atau mengulang masa lampau bukanlah fenomena khusus dunia Arab jika dikaitkan dengan agama serta agama dijadikan sebagai yang bertanggung jawab atas fenomena ini. Sebenarnya, gejala itu merupakan gejala kemanusiaan yang seandainya ia tidak ada niscaya hasilnya akan sangat berbahaya bagi keseimbangan mental. Saya mengatakan ini bukan untuk meng-

ingkari peran perspektif keagamaan yang menyebabkan kecenderungan *ittibâ'* sebagai yang dominan dalam puisi. Akan tetapi, barangkali perspektif-perspektif ini tidak sampai pada asumsi yang saya asumsikan, kecuali hanya karena perspektif tersebut dalam struktur pemikiran Arab bertemu secara kebetulan dengan sesuatu yang mendukung perspektif tersebut di dalam merealisasikan apa yang telah diwujudkan.

Dalam hal ini Anda telah menunjukkan pentingnya ide tentang waktu dan peran substansialnya di dalam mengevaluasi perkembangan agama, sastra, atau peradaban secara keseluruhan. Jika agama telah memainkan peran yang negatif terhadap sastra maka hal itu karena bangsa Arab menghendaki agar waktu dari sastra mereka berada dalam bingkai waktu agama mereka. Pada kenyataannya, antara kedua waktu tersebut berbeda dalam dirinya. Perbedaan ini terlihat dalam kajian tentang kaitan antara masing-masing dari agama dan sastra dengan masa mendatang. Ketika berbicara tentang kebangkitan, pembalasan, surga, neraka, dan lainnya ... agama menunjukkan bahwa masa mendatang itu ada jika dinisbatkan pada agama, dan kita tidak dapat memungkiri—apakah kita meyakini itu atau tidak—bahwa salah satu dari inti agama adalah klaimnya bahwa ia mengetahui masa depan. Akan tetapi, hubungan sastra dengan masa depan tidak mungkin seperti ini. Masa depan adalah yang akan datang, dan yang akan datang, dalam agama, telah diketahui sebelum muncul. Akan tetapi, masa mendatang dalam sastra tidak dikenali karena yang akan datang itu sesuatu yang baru bagi yang ada.

Penjelasan tentang masa depan ini berlaku pula dalam menjelaskan mengenai masa lalu serta hubungan agama dan sastra dengannya. Kenyataan ini mengharuskan para kritikus Arab untuk tidak mencampuradukkan antara agama dan sastra ketika mereka memandang masa lalu sebagai bekal penilaiannya bagi masa kini. Dalam agama, percaya atau tidak, kita tidak dapat mengingkari bahwa masa lalu memiliki makna yang penting dan sangat mendasar sebab zaman wahyu atau munculnya nabi merupakan waktu yang mendasar. Pada

zaman itu, sesuatu yang baru muncul di permukaan bumi. Tentunya, "waktu kemunculan ini" memiliki kedudukan yang khusus, dalam pengertian bahwa hubungan masa kini dengan waktu tersebut memiliki sifat khusus yang tidak ditemukan dalam zaman sejarah mana pun. Dari sudut ini, kita dapat mengatakan bahwa masa lalu agama tidak sekadar masa lalu yang bersifat keagamaan, tetapi seberapa jauh masa tersebut ada dalam masa kini. Ini tidak mungkin terjadi dalam tataran sastra. Sastrawan yang mencoba untuk mengembalikan pengalaman generasi tua tidak lain hanyalah meniru. Dia lebih mengembalikan masa kini ke masa lampau daripada menjadikan masa lampau sebagai yang ada dalam masa kini, dan ia tidak menciptakan sesuatu yang baru. Inilah yang terjadi pada apa yang kita sebut dengan "masa kebangkitan" sebab kebangkitan tersebut bukan kebangkitan yang lahir karena memahami hubungan masa kini dengan masa lampau dalam sastra, dalam bingkai hubungan antara keduanya, pada tataran agama.

Di sini patut disinggung peran Aristoteles dan bukunya tentang puisi, khususnya yang berkaitan dengan hubungan puisi dengan moral dan imitasi. Barangkali pengaruh Aristoteles di sini menentukan. Beberapa riwayat mungkin dipalsukan sejak buku Aristoteles diterjemahkan ke dalam bahasa Arab sekitar tahun 250 H. Setelah berkecimpung lama dengan puisi Arab, Anda telah mengetahui bahwa sejarah puisi Arab hanya dapat dipahami dalam perspektif kajian yang meliputi keseluruhan kebudayaan Arab. Dan, Anda pun akan mengetahui bahwa pada gilirannya keseluruhan ini hanya dapat dipahami setelah dilakukan analisis yang cermat terhadap bangunan keagamaan atau perspektif keagamaan menyeluruh yang membentuk keseluruhan peradaban Arab.

Demikianlah, puisi telah menggiring Anda pada apa yang dulu pernah saya cita-citakan ketika saya membaca Hegel, maksudnya menggiring Anda untuk mengkaji semua aspek atau "bentuk" di mana pemikiran Arab-Islam di sini termanifestasikan agar Anda dapat memahami hubungan *ats-tsâbit* dengan *al-mutahawwil* atau dialektika

ittibâ' dan *ibdâ'*. Di sini, Anda telah mencurahkan upaya penelaahan dan penelitian yang besar. Suatu saat Anda bergerak mengkaji dasar-dasar *ittibâ',* dan pada saat yang lain Anda mengkaji dasar-dasar *ibdâ'* dalam masalah *khilâfah* dan politik, agama dan puisi, fanatisme kebangsaan dan politik Islam, puisi dan bahasa, sunnah dan fiqh, gerakan-gerakan revolusioner dan gerakan-gerakan pemikiran, serta masalah puisi dan konsep cinta di dalamnya. Muncullah juz (volume) pertama dari buku ini. Setelah itu, Anda bergerak menuju apa yang Anda namakan dengan upaya mendasarkan (memapankan) yang dasar (*ta'shîl al-ushûl*). Kemudian Anda mengkaji pula upaya mendasarkan (memapankan) dasar-dasar *ats-tsâbit* (*ta'shîl ushûl ats-tsâbit*) dalam upaya mendefinisikan pengertian dari istilah *al-qadîm*, sunnah, bid'ah, ijma', dan taklid; maksudnya, segala sesuatu yang terkait secara khusus dengan ilmu-ilmu tafsir, ilmu-ilmu hadits, dan ilmu-ilmu ushuluddin. Kemudian Anda sampai pada upaya menteorikan dasar-dasar keagamaan-politik. Lalu Anda melakukan pembacaan terhadap apa yang ditulis Imam asy-Syafi'i mengenai fiqh (dan barang siapa yang membaca dua baris dari (tulisan) Imam asy-Syafi'i, ia mengetahui upaya macam apa yang dibutuhkan untuk membaca semua yang dinisbatkan kepadanya. Setelah itu, Anda melakukan teorisasi terhadap dasar-dasar bahasa dan perbedaan antara ilmuwan Kufah dan Bashrah serta kaitan bahasa dengan agama. Terakhir, Anda melakukan teorisasi puisi dan mengaitkan puisi dengan nilai-nilai agama-moral, serta menegaskan prinsip dasar Jahiliah dan dasar kearaban. Semua ini terkait dengan aspek *ats-tsâbit*.

Berkaitan dengan *al-mutahawwil*, Anda memandangnya melalui gerakan-gerakan revolusioner pada dua masa: Umayyah dan Abbasiyah, dan gerakan-gerakan intelektual di kalangan kelompok apostik yang menolak kenabian karena berpedoman pada nalar, lalu melalui gerakan Mu'tazilah dan upaya mereka untuk menempatkan nalar sebagai dasar pengetahuan. Kemudian Anda sampai pada gerakan-gerakan kebatinan dari kelompok Imamiyah dan Sufi. Anda telah memperlihatkan perselisihan antara lahiriyah agama dengan

batin agama, bagaimana yang hakiki melampaui syari'ah. Setelah semua ini, Anda sampai pada kajian terhadap puisi dan dialektika antara yang lama dengan yang baru. Anda menjelaskan upaya masing-masing dari Basysyâr, Abû Tamâm, dan Abâ Nuwâs untuk menyimpang dari nilai lama dan menciptakan puisi baru. Bagaimana semua ini berakhir dengan dominasi para kritikus yang lebih mengutamakan yang lama atas yang baru, dan mereka mendesakkan nilai lama tersebut ke dalam masyarakat Arab melalui pembuatan kaidah-kaidah yang menjelaskan kebenaran nilai lama dan kesalahan nilai baru.

Saya memaparkan semua ini—meskipun masih banyak yang tidak saya sebutkan—hanya untuk menjelaskan bagaimana kajian Anda mencakup seluruh aspek peradaban Arab: politik, sosial, ekonomi, filsafat, teologi, fiqh, sufi, puisi, dan revolusi. Betapa tugas Anda sedemikian berat mengingat persoalannya sedemikian luas dan bercabang-cabang. Akan tetapi, Anda telah berhasil mengatasi rintangan-rintangan tersebut sekalipun sangat mustahil apabila Anda tidak terjebak dalam semacam ketergesa-gesaan atau pengulangan dalam satu dan lain persoalan. Oleh karena itu, keterkaitan Anda dengan tesis yang Anda bangun bagaikan keterkaitan seorang insinyur dengan bangunan: yang baru dan orisinil. Yang penting adalah rancangan umum dari bangunan. Dalam rancangan itu seorang insinyur menjelaskan kemampuannya yang memikat. Sementara berkaitan dengan materiil, seperti batu, besi, dan kayu, seorang insinyur tidak menciptakannya, tetapi menciptakan cara baru dalam penggunaannya. Demikian pula dalam disertasi Anda, tidak semuanya berisi materi baru. Tentunya, sebagian di antara pembaca akan melihat bahwa Anda semestinya tidak memerlukan sebagian di antara materi tersebut atau menguranginya, seperti kajian Anda terhadap konsep cinta menurut Jamîl Butsainah yang mungkin menurut sebagian pembaca dipandang membosankan atau menyimpang dari tema, atau seperti paparan Anda terhadap teks-teks asy-Syafi'i yang begitu banyak, sementara sangat dimungkinkan sebagian saja sudah mencukupi. Akan tetapi, semua materi tersebut tidak mengambil

bentuknya yang khas dan signifikan kecuali apabila dimasukkan ke dalam rancangan umum yang merupakan kreasi baru di mana Anda memperlihatkan watak khas Anda. Rancangan inilah yang saya namakan sebagai nadi disertasi atau bentuk internalnya, dan bentuk ini telah Anda gambarkan secara menyeluruh melalui pengantar dan penutup.

Seandainya saya ingin menggunakan perumpamaan lain berkaitan dengan nadi disertasi ini, niscaya saya mengatakan bahwa karya ini merupakan terobosan jalan baru yang sedemikian luas ranahnya, yang kebanyakan belum diinjak oleh kaki manusia, dan sangat mustahil apabila Anda sampai pada tujuan pada setiap jalan yang Anda terobos. Yang pasti, Anda telah memperlihatkan kecenderungan yang dapat ditelusuri dalam hutan, atau sebagaimana yang Anda katakan: “Apa yang saya lakukan dalam disertasi ini tidak lain hanyalah permulaan”.

Dengan ini saya dapat mengatakan bahwa kebanyakan pasal-pasal dalam disertasi Anda, kalau bukan setiap pasalnya, dapat menjadi titik tolak bagi kajian-kajian yang saya harap banyak generasi muda yang akan berkonsentrasi terhadapnya di bawah bimbingan Anda, dan mendapatkan arahan dari Anda. Ini yang terkait dengan bagian utama disertasi.

Sekarang mari kita perhatikan bagian pendahuluan dan penutup[1] Dalam bagian penutup Anda menyuguhkan hasil-hasil yang diperoleh dari analisis-analisis objektif terhadap teks-teks yang disebutkan dalam bagian utama disertasi. Sebenarnya hanya ada satu kesimpulan: bahwa hubungan antara *ats-tsâbit* dan *al-mutahawwil* tidak bersifat dialektis, tetapi kontradiktif, yang melahirkan represi, yang karenanya sisi *ats-tsâbit* lebih mendominasi sisi *al-mutahawwil* dan menghancurkan segala upaya yang dilakukan oleh kecenderungan (gerakan) kreatif. Konsekuensi dari dominasi *ats-tsâbit* atas *al-*

[1] Ketika mempersiapkan untuk menerbitkan disertasi ini saya cenderung untuk meninjau ulang bagian pendahuluan dan penutup, dan memasukkannya secara bersama-sama dalam satu kajian yang membentuk pengantar tersendiri dalam jilid ini (penulis).

mutahawwil adalah dipermaklumkannya kesatuan antara bahasa dengan agama, puisi dengan moral, serta tradisi sastra dengan tradisi agama sedemikian rupa sehingga konsep tradisi agama digeneralisasikan terhadap tradisi sastra. Dan, akhirnya orang Arab sampai pada perasaan bahwa bahasa, agama, dan eksistensi nasionalisme mereka merupakan satu kesatuan yang tidak terpisah-pisahkan. Oleh karena kesatuan ini merupakan faktor paling kuat maka faktor inilah yang mengadaptasikan peradaban Arab.

Dalam bagian pendahuluan, Anda telah berusaha menjelaskan watak kaitan antara perspektif *ats-tsâbit* dengan perspektif *al-mutahawwil* melalui kajian tentang watak hubungan antara masa lampau dengan masa kini dan masa mendatang dalam perspektif agama. Pengantar ini—sebagaimana setiap pengantar untuk mengkaji perkembangan pemikiran atau sejarah—Anda tulis setelah Anda menelusuri fase-fase perkembangan tersebut berkaitan dengan pemikiran Arab. Anda telah menjelaskan kesimpulan yang Anda capai dengan bukti-bukti kuat dalam bagian utama disertasi, dan Anda tidak khawatir untuk mengutip secara melimpah teks-teks yang menyingkapkan objektivitasnya. Kasimpulannya adalah bahwa kecenderungan *ittiba'* atau watak *ats-tsâbit* secara langsung muncul dari agama, dan bahwa dominasi kecenderungan tersebut dalam peradaban Arab terhadap kecenderungan lainnya merupakan konsekuensi dari faktor agama yang mengaitkan segala sesuatu dengan agama, termasuk di dalamnya bahasa dan puisi; maksudnya segala sarana ekspresi budaya.

Saya ingin mengupas sejenak kesimpulan ini karena sangat penting dan ada kemungkinan untuk disalahpahami oleh siapa saja yang tidak mencermati pengertiannya. Anda menjelaskan secara terang-terangan bahwa Anda tidak menempatkan agama sebagai keyakinan pribadi, tetapi sebagai gejala antropologi. Dalam istilah ini, terdapat kata "antrophos" yang berarti manusia. Jadi, ketika berbicara tentang agama Anda tidak mengartikan agama menurut Allah, menurut substansinya yang muncul dalam prinsip-prinsipnya yang

bersifat gaib, tetapi mengartikan agama sebagaimana yang dialami oleh manusia; maksudnya agama tidak sebagaimana yang dikehendaki Allah dan yang Dia inginkan, tetapi agama sebagaimana yang dipahami dan diaplikasikan oleh manusia. Ini pengertian antropologi agama. Dengan pengertian ini, kita dapat mengatakan bahwa agama mengadaptasikan peradaban sebagaimana ia beradaptasi sesuai dengan peradaban yang membawanya. Dengan kata lain, sebagaimana agama berusaha mengubah manusia, demikian pula manusia pada gilirannya mengubah agama. Bukti akan hal itu adalah pluralitas kelompok-kelompok keagamaan dalam semua agama. Kristen memiliki sekte-sektenya, demikian pula Islam. Fenomena kelompok berarti bahwa, sebagaimana peradaban berbeda-beda sesuai dengan perbedaan waktu dan tempat, demikian pula agama sebagaimana yang dikehendaki Allah merupakan suatu hal, dan sebagaimana yang dipahami manusia dan dialaminya merupakan sesuatu yang lain. Dari sudut ini, saya beranggapan bahwa Anda telah memberikan pengabdian yang besar terhadap Islam ketika Anda menganalisis dengan jelas bagaimana sejarah memperlihatkan bahwa Islam dalam batinnya membawa peluang-peluang untuk *itbâ'* dan *ibdâ'*, dan bahwa sejarah Islam berjalan di atas dua jalan: jalan *tahawwul* (perubahan) dan jalan *tsubût* (kemapanan).

Tragedi peradaban Arab muncul karena kedua kecenderungan ini tidak bertemu secara dialektis, tetapi bertemu secara kontradiktif dan represif sehingga yang satu menghancurkan yang lainnya. Situasi telah menetapkan kemenangan bagi mereka yang memegang *ittiba'* dan mendukung *ats-tsâbit*. Akan tetapi, ini tidak berarti bahwa agama secara substansial adalah *ittibâ'* dan *tsubût*, mengingat adanya kecenderungan lainnya, yaitu kecenderungan *tahawwul* dan *ibdâ'*. Oleh karena itu, saya beranggapan bahwa Anda telah memberikan pengabdian yang positif terhadap dunia Islam karena Anda memperlihatkan bahwa masa depan peradaban Arab tergantung pada perubahan watak hubungan antara yang tetap (*ats-tsâbit*) dengan yang berubah (*al-mutahawwil*), antara mental *ittiba'* dengan mental *ibdâ'*. Jika

hubungan ini mengalami perubahan dalam agama maka hubungan tersebut juga akan berubah antara agama dengan manusia; begitu juga hubungan antara manusia Arab dengan masa lalu atau tradisi yang Anda sebut dalam disertasi Anda bahwa tradisi ini berfungsi seperti ayah. Kita mengetahui semenjak Freud bahwa anak laki-laki tidak mampu mendapatkan kebebasannya dan berhasil mewujudkan pribadinya kecuali apabila ia membunuh ayahnya. Merupakan kewajiban manusia Arab untuk mematikan tradisi masa lampau dalam bentuk ayah/bapak agar ia dapat mengembalikan dirinya dalam bentuk anak. Pada saat demikian, tanpa harus menyimpang dari agamanya, manusia Arab akan menciptakan tradisi baru, peradaban baru yang merupakan tradisi kebebasan dan peradabannya.

Paul Nwyia

(Beirut, 30 Hazîran [Juni] 1983)

Daftar Isi

DARI KEKUNOAN KE MODERNITAS

Dari sudut pandang Arab terhadap "perubahan" dan "sesuatu yang baru", dan berdasarkan kondisi ekonomi dan sosial tertentu, dapat dikatakan bahwa modernitas dalam masyarakat Arab dimulai dengan sikap yang merefleksikan masa lalu dan menafsirkannya berdasarkan masa kini. Ini berarti bahwa modernitas secara politis dimulai dengan berdirinya Daulah Umayah, dan secara intelektual dimulai dengan gerakan takwil. Daulah Umayah menjadi titik awal terjadinya benturan antara agama (Arab) dengan budaya non-Arab: Aramiah-Suryaniah (di bagian Timur) di satu sisi, dan di sisi lain Bizantium-Romawi (di bagian Barat). Perbenturan ini memperhadapkan agama Arab, secara politik dan peradaban, dengan pertanyaan-pertanyaan mendesak dan mendasar terkait dengan proses pemberadaban atau peradaban. Dan, mereka yang menjadi representasi agama harus menafsirkan peristiwa-peristiwa baru dengan cara menakwilkan yang lama secara harmonis.

Dengan demikian, dapat dinyatakan bahwa pertentangan dalam masyarakat Arab antara yang lama dengan yang baru, pada tataran politik dan sosial, terjadi pada abad VII Masehi. Kekhalifahan pada tataran agama dan politik, khususnya, menjadi ajang langsung dan utama bagi pertentangan tersebut. Pengertian tradisional; dalam arti

yang asli, mengenai khilafah adalah generasi belakang mengikuti generasi sebelumnya, dalam berpikir dan bertindak. Jadi, khilafah merupakan kelanjutan dari yang asal untuk memperkuat sifat dasarnya. Ia sama sekali bukan sebentuk perubahan atau perbedaan. Di sini, yang menjadi dasar adalah mengikuti, bukan berijtihad atau berkreasi. Jika ada ijtihad atau kreasi maka itu hanya untuk menegaskan kemapanan dan kemutlakan bagi yang asal, bukan untuk menambahkan pada yang asal itu sesuatu yang meragukan keasalannya, atau sesuatu yang menyebabkan yang asal terlampaui (ditinggalkan).

Prinsip modernitas dari sisi ini merupakan pertarungan antara sistem yang didasarkan pada salafisme (moyangisme), dengan keinginan yang berusaha untuk mengubah sistem tersebut. Pertarungan ini terbentuk selama masa Umayah dan Abbasiyah. Di masa ini kita melihat dua kecenderungan terhadap modernitas. *Pertama,* kecenderungan politis-intelektual yang tercermin, di satu sisi, pada gerakan-gerakan revolusioner menentang sistem kekuasaan yang ada, mulai dari pemberontakan Khawarij berakhir dengan revolusi Negro sampai Karamit dan gerakan-gerakan revolusioner yang ekstrim; dan di sisi lain, tercermin pada aliran Muktazilah, rasionalisme atheis, dan khususnya pada sufisme. Gerakan-gerakan revolusioner-intelektual ini memiliki kesamaan tujuan dasar, yaitu kesatuan antara penguasa dengan rakyat dalam sebuah sistem yang menyamakan antarmanusia secara ekonomi dan politik, dan tidak membedakan antara yang satu dengan lainnya atas dasar ras ataupun warna kulit.

Kecenderungan kedua bersifat seni. Kecenderungan ini bertujuan untuk mengaitkan diri dengan kehidupan sehari-hari seperti pada Abu Nuwas, dan bertujuan untuk mencipta secara baru tanpa ada contoh sebelumnya, melawan taqlid dan semua yang diwariskan, seperti pada Abu Tamam. Kecenderungan pertama meruntuhkan aristokrasi-pewarisan kekuasaan, sementara kecenderungan kedua meruntuhkan kesucian generasi pertama dalam seni.

Kecenderungan seni menganulir analogi puisi dan sastra terhadap agama. Dengan kata lain, kecenderungan ini menganulir yang lama, dalam arti bahwa yang lama merupakan dasar peniruan atau model. Sikap menganulir ini menyiratkan adanya pandangan terhadap dunia dari sudut pandang baru. Pandangan ini menganggap dunia sebagai pencarian terus-menerus. Tugas manusia di sini hanya membangun melalui seni imaji dunia yang cocok untuk manusia di mana ia dapat menemukan dan mengenali dirinya. Dalam petualangan pencarian ini ia hanya memiliki bahasa. Bahasalah yang menjadi materinya yang kreatif. Jadi, estetika baginya tak lagi estetika model atau kemapanan, tetapi estetika kreasi atau perubahan. Kreasi menempatkan manusia dan yang ada pada cakrawala pencarian dan mempertanyakan. Dengan kata lain, manusia mulai menjalankan proses mencipta dunia.

Mengenai aliran intelektual saya cukup menyebutkan, sebagai contoh, mengenai arti penting membangun modernitas, sufisme, di satu sisi, dan Ibn Rusyd, di sisi yang lain.

Pengalaman sufi memandang bahwa dalam kemutlakan ketuhanan ada makna yang beriringan dengan kemutlakan kemanusiaan. Maksudnya, makna yang berbarengan dengan citra manusia. Alam, secara primordial, merupakan makna (tuhan) dan bentuk (manusia). Alam bukan makna yang dengannya bentuk dikaitkan, melainkan ia adalah makna—bentuk.

Dari sini sufisme melampaui abstraksi atau transenden, dalam pengertian tradisional keagamaan. Sebagai konsekuensinya, konsep tentang alam menjadi berubah, dan sebagai bagian dari konsep tersebut, hubungan manusia dengan Allah dan hubungan Allah dengan alam juga berubah. Alam dalam pengalaman sufi merupakan gerak integrasi secara terus-menerus hingga tiada batas. Allah tidak hanya di balik alam semata, tetapi juga di depannya. Ia juga datang dari masa depan, seperti halnya Dia memberikan kepada manusia jawaban-jawaban dalam kaitannya dengan masa lalu. Dia, dalam kaitannya

dengan masa depan, melontarkan kepada manusia pertanyaan-pertanyaan untuk dijawab.

Ibn Rusyd membatasi peran agama atau wahyu hanya dalam membangun nilai utama. Ia mengatakan bahwa pengetahuan dan kebenaran merupakan urusan akal. Dalam hal ini Ibn Rusyd membuka di hadapan manusia cakrawala pencarian terus-menerus terhadap kebenaran dan pengetahuan.

Dengan demikian, modernitas, secara historis, lahir dari interaksi atau perbenturan antara dua posisi atau dua nalar dalam iklim perubahan kehidupan dan pertumbuhan situasi dan kondisi baru. Dari sini, banyak di antara pelopor modernitas puitika digambarkan sebagai menyimpang. Pada umumnya mereka berasal dari non-Arab, namun ada kalanya yang peranakan: dari ayah keturunan Arab dan ibu non-Arab. Selain itu, mereka tumbuh di tengah masyarakat miskin, sebagai budak atau mawali. Oleh karena itu, mereka terdorong kuat untuk memantapkan eksistensinya di masyarakat Arab. Untuk itu, mereka mempersenjatai diri dengan senjata paling kuat: bahasa dan agama. Mereka mendalami dan menguasai bahasa melebihi pemilik bahasa itu sendiri. Hal ini mengingkari teori watak atau pembawaan. Agama mereka tafsirkan dengan tafsiran yang sejalan dengan wawasan mereka mengenai kehidupan yang mengalami perubahan: mereka mencabut watak kequraisyan dan kearaban agama, dan memberinya corak kemanusiaan-keumatan (kebangsaan). Mereka mengatakan bahwa Islam mempersaudarakan antarmanusia, mengatasi etnis dan kelompok. Oleh karena itu, wajar jika mereka mendapatkan diri mereka dalam posisi yang bertentangan dengan sistem kekuasaan yang ada. Hal itu karena sistem tersebut, pada satu sisi didasarkan pada etnis, maksudnya pada ketidaksamaan, sementara di sisi lain bertentangan dengan tradisi-tradisi yang diadopsi oleh sistem kekuasaan sebab tradisi-tradisi tersebut merupakan tradisi kekuasaan yang terwariskan, bukan tradisi-tradisi kehidupan yang berkembang. Selain itu juga bertentangan dengan tradisi-tradisi sastra sebab ia juga merupakan tradisi-tradisi yang diwarisi sistem kekuasaan,

ditebarkan dan dimapankan olehnya. Konsekuensinya, mereka mendapatkan diri mereka berada dalam posisi sebagai pencipta ekspresi yang sejalan dengan kehidupan baru yang mereka inginkan dan mereka sejajarkan. Artinya, mereka mendapatkan diri mereka dalam posisi sebagai pembaru.

2

Pada tataran teoretis, al-Mubarrad merupakan sarjana yang pertama kali bersimpati terhadap puisi baru. Ia menjadikannya sebagai salah satu dasar yang ia ajarkan kepada para siswanya.[1] Ia mengemukakan beberapa contoh puisi tersebut dalam bukunya *al-Kâmil* dan *al-Fâdhil*, dan dia membuat satu buku utuh mengenai puisi baru dalam bukunya yang bertitel *ar-Raudhah*. Sikap simpati al-Mubarrad terhadap puisi baru lantaran ia merasa bahwa zaman di mana ia hidup berbeda dari sebelumnya. Akan tetapi, sikap simpati itu tetap berada dalam batas-batas pembelaan dan pembenaran puisi baru. Ia mengatakan: "Bukan karena faktor lama seorang memiliki kelebihan, dan bukan karena faktor baru sehingga yang benar diabaikan. Masing-masing diberi haknya."[2] Dalam pernyataan ini ia menjadikan teks puisi sebagai dasar penilaian tanpa mempertimbangkan waktu kapan teks itu ditulis. Ini di satu sisi. Di sisi lain, ia berpendapat bahwa puisi baru lebih dekat dengan kehidupan daripada puisi lama. Ia mengatakan: "Puisi-puisi ini kami ambil dari puisi generasi baru, puisi penuh kebijaksanaan, bagus dan diperlukan untuk dijadikan contoh sebab puisi-puisi itu lebih dekat dengan zaman."[3]

Ibn Qutaibah menyikapi puisi baru secara lebih jelas dan cermat. Dalam pengantar bukunya *asy-Syi'r wa asy-Syu'arâ'* dia mengatakan

[1] Sebagai contoh ia mengajarkan kepada muridnya, Ibn al-Mu'tazz, *qashîdah* Abu Nuwas. Ia memberikan komentar terhadap *qashîdah* itu untuknya. Lihat Ibn al-Mu'taz, *Thabaqât asy-Syu'ara*, ed. Abd as-Sattar Faraj, (Kairo: t.p, 1956), hlm. 197.

[2] Al-Mubarrad, *Al-Kâmil*, juz I, (Kairo: Dar an-Nahdhah al-Mishriyyah, t.t.), hlm. 29.

[3] *Ibid.*, juz II, hlm. 1.

sebagai berikut: “Saya tidak memandang penyair-penyair lama dengan pandangan penuh hormat hanya lantaran mereka adalah generasi awal, dan [saya juga tidak memandang-*ed.*] penyair-penyair generasi belakangan dengan pandangan hina hanya karena mereka adalah generasi belakangan. Sebaliknya, saya memandang dengan pandangan yang adil terhadap dua kelompok itu. Saya memberi masing-masing sesuai haknya, dan saya penuhi haknya. Saya melihat di antara sarjana kita ada yang menilai bagus suatu puisi yang jelek hanya kerena penuturnya adalah generasi lama, dan menempatkan puisi tersebut ke dalam puisi pilihan baginya. Sementara itu, ia memandang jelek puisi yang mapan, tiada cacat baginya, hanya karena puisi itu diungkapkan pada zamannya atau hanya karena ia melihat penuturnya. Allah tidak membatasi pengetahuan, puisi, dan retorika hanya pada masa tertentu semata, dan tidak memberi secara khusus hanya untuk satu kelompok masyarakat semata. Justru Allah menjadikan semua itu milik bersama di antara hamba-Nya di setiap masa. Ia jadikan setiap yang kuno sebagai yang baru pada zamannya, dan setiap kelebihan sebagai penyimpangan pada awalnya. Jarir, al-Farazdaq, al-Akhthal dan semacamnya dianggap sebagai penyair baru.

Abu Amr bin al-Alâ’ juga pernah mengatakan: “Puisi-puisi baru itu banyak dan bagus hingga aku ingin meriwayatkannya. Kemudian, mereka menjadi generasi lama bagi kita lantaran jarak masa yang jauh dengan mereka. Demikian pula yang muncul setelah mereka bagi generasi setelah kita, seperti al-Khuzaimi, al-Attabiy, al-Hasan bin Hani’, dan semacamnya. Setiap penyair yang menciptakan ujaran atau tindakan yang bagus, kami sebutkan dan kami puji. Kami tidak menempatkannya di posisi bawah hanya karena penuturnya atau pelakunya adalah generasi belakangan atau masih muda. Sebagaimana kalau ada puisi yang jelek pada kami, karya generasi lama atau mulia, kami tidak mengangkatnya hanya karena kelebihan penciptanya atau hanya karena ia adalah generasi lama.”[4]

[4] Ibn Qutaibah, *Asy-Syi’r wa asy-Syu’arâ’*, hlm. 10–11.

Teks di atas menegaskan bahwa puisi mendapatkan nilainya bukan karena ia lama, dan nilainya menjadi berkurang karena ia baru. Di sini, Ibn Qutaibah menekankan pentingnya teks puisi itu sendiri tanpa memandang siapa penciptanya dan kapan puisi itu diucapkan.

Ibn Jinni dalam masalah ini membuat langkah penting. Dia berada di pihak al-Mutanabbi, dan memberikan komentar atas puisinya. Ia berpendapat bahwa kebaruan merupakan nilai yang ada pada dirinya sendiri. Ia juga mengatakan bahwa al-Mutanabbi tidak memiliki "cacat menurut mereka yang bodoh dan tidak berpengetahuan. Kekurangannya adalah bahwa ia generasi belakangan dan baru. Bukankah hal ini–jika mereka mau merenungkan–justru merupakan kelebihannya sebab ia bisa bersikap serius ketika emosi menjadi mandul dan hati tidak lagi bening. Ketika itu hanya dia yang tiada bandingnya, tidak ada yang menandinginya. Ia bagaikan kuda istimewa yang berlari kencang demi tugasnya yang berat. Hanya dia yang mampu menjelaskan dirinya, dan hanya loncengnya yang dapat didengarkan."[5] Penegasan Ibn Jinni terhadap modernitas ini mengandung penegasan terhadap individualitas (keunikan) dan kreativitas.

Dengan mendasarkan pada pendapat Ibn Jinni, Ibn Rasyiq menyatakan kata-kata milik generasi lama, dan makna milik generasi baru. Ia mengatakan: Abu al-Fath Usman bin Jinni mengatakan: "generasi baru dapat dijadikan pegangan terkait dengan makna, seperti halnya generasi lama dapat dijadikan pegangan dalam masalah kata. Yang dikatakan oleh Abu al-Fath benar dan jelas sebab makna menjadi meluas seiring dengan bertambahnya manusia di dunia, dan penyebaran bangsa Arab dengan membawa Islam ke segala penjuru. Mereka membangun kota-kota besar, makanan dan pakaian mereka menjadi lebih bervariasi. Dengan mata kepala sendiri mereka mengetahui kelebihan dari bahasa perumpamaan dan lainnya yang dihasilkan oleh nalar sederhana mereka.

---

[5] Ibn Jinni, *Asy-Syarh*, juz I, lembar I; Ihsan Abbas, *Târîkh an-Naqd al-Adabi Ind al-Arab*, hlm. 279.

Secara khusus saya sebutkan bahasa perumpamaan karena bahasa ini merupakan jenis puisi yang paling sulit, dan tidak mudah ditangani. Masing-masing orang menggambarkan sesuai dengan kekuatan dan kelemahan yang ada dalam dirinya. Sudah barang tentu gambaran mengenai sesuatu yang dilihat manusia berdasarkan penglihatannya akan lebih tepat daripada gambaran sesuatu yang tidak ia lihat. Penyamaan yang dilakukan seseorang mengenai sesuatu dengan yang ia lihat lebih baik daripada penyamaan sesuatu yang ia lihat dengan yang tidak ia lihat".[6] Ia membandingkan antara makna-makna menurut generasi lama dengan makna-makna menurut generasi baru. Ia berpendapat bahwa makna-makna tersebut "sedikit" pada puisi-puisi generasi awal, "nyaris dapat dihitung kalau ada yang berusaha melakukannya", namun makna-makna itu banyak sekali pada puisi-puisi generasi baru, sekalipun generasi awal telah membukakan jalan bagi generasi belakangan".[7] Ia menyatakan bahwa makna akan semakin banyak seiring dengan perkembangan zaman. Ia juga mengatakan: "Kalau diperhatikan, akan jelas adanya penambahan makna-makna puisi yang diberikan permulaan masa Islam terhadap puisi-puisi lama dan era *mukhadramain* (peralihan Jahiliah ke Islam), kemudian ada hal-hal baru dan kreativitas-kreativitas menakjubkan yang belum pernah terjadi, kecuali sedikit sekali, pada para penyair generasi lama kalau kita perhatikan puisi-puisi generasi Jarir, Farazadaq, dan lainnya. Kemudian muncul Basysyâr bin Burd dan generasinya. Mereka menambahkan makna-makna yang sama sekali belum pernah terbetik dalam pikiran penyair Jahiliah, *Mukhadram* maupun Islam. Makna senantiasa berkembang, dan ujaran saling membukakan diri terhadap yang lainnya."[8]

Dari pernyataan-pernyataan di atas dapat disimpulkan sebagai berikut:

---

[6] Ibn Rasyiq, *Al-Umdah, fî Mahâsin asy-Syi'r wa Âdâbihi wa Naqdihi,* juz II, ed: Muhammad Muhyiddin Abdul Hamid. Cet. IV, (Beirut: Dâr al-Jîl, 1972), hlm. 236.

[7] *Ibid.*, hlm. 238.

[8] *Ibid*, juz II, hlm. 238

1. Modernitas merupakan hasil dari perubahan zaman. Dari sisi ini, ia merupakan gejala yang niscaya dan alamiah.
2. Puisi harus diapresiasi sebagai teks otonom, tanpa melihat kapan ia ditulis. Puisi, baik lama maupun baru, pada dirinya dan dalam dirinya mengandung nilai-nilai baik atau buruk.
3. Pemisahan antara "kata-kata" dengan "makna-makna". Generasi lama tetap menjadi pegangan dalam masalah bahasa sebab mereka lebih orisinil daripada generasi baru. Akan tetapi, generasi baru ini lebih variatif dan kreatif dalam masalah makna.
4. Pemisahan antara "kata" dan "makna", dalam pengertiannya yang dalam, merupakan semacam analogi sastra terhadap agama. Pada gilirannya hal ini merupakan simbol pertarungan antara lama dengan yang baru, dan barangkali ini menjadi salah satu dari berbagai sebab pertarungan itu. Pertarungan antara yang lama dengan yang baru di era sekarang ini, pada sebagian aspeknya, seperti yang akan kita lihat merupakan kelanjutan dari pemisahan tersebut.

Demikianlah, para pendukung "kata" memandang bahwa yang baru sebagai perubahan terhadap makna menyebabkan "perubahan" bahasa—artinya meruntuhkannya. Dari sini mereka menolak modernitas dan memegang teguh yang lama, bahasa dan cara mengekspresikan. Pada saat yang sama mereka menjadikan bahasa sebagai entitas yang terpisah dari waktu dan kehidupan, dan menjadikan puisi lama sebagai dasar, contoh tipologis bagi setiap puisi setelahnya. Sikap ini menyebabkan tidak dibedakannya secara tepat antara "bahasa" yang bersifat umum, dan ujaran yang bersifat khusus.

3

Basysyâr bin Burd (168 H/785 M.), pada tataran penulisan puisi, merupakan garda terdepan, paling menunjol dalam masalah modernitas. Dia dianggap—dalam pengertian kreatif—sebagai pembaru pertama yang memberontak terhadap apa yang disebut

dengan "fundamen puisi Arab". Oleh karena itu, perdebatan yang dimunculkan di seputar dia sangat penting, dan berguna bagi kita untuk dapat memahami perdebatan yang dimunculkan setelahnya berkaitan dengan Abu Nuwas secara umum dan Abu Tamam secara khusus.

Berkenaan dengan Basysyâr ada yang mengatakan bahwa "ia merupakan guru penyair modern ... dari lautannya mereka mengambil ... dan pada jejaknya mereka mengikuti."[9]

Dalam riwayat Abu Hatim as-Sijistani dikatakan bahwa ia pernah bertanya kepada al-Ashma'i mengenai siapa yang paling bagus di antara dua penyair ini: Basysyâr atau Marwan bin Abi Hafshah? Al-Ashma'i menjawab: Basysyar. Al-Ashma'i memberikan penjelasan: "Karena Marwan meniru pola generasi dahulu ... Ini berarti ia menapaki jalan yang banyak dilakukan oleh orang, namun ia tidak mampu menyamai generasi terdahulu, sementara Basysyâr menapaki jalan yang belum pernah dijalani seseorang sehingga ia menjadi unik dan paling bagus."[10]

Kritik lama mampu menangkap posisi puitika Basysyâr. Kritik tersebut, secara umum, menggambarkannya sebagai "panglima penyair baru", dan "sebagai sangat asing dalam memberikan personifikasi". Ini mengandung arti bahwa kritik tersebut mampu memahami arti penting puisi secara formal; bahwa puisi membuat asing—maksudnya puisi memberi kepada bahasa dimensi metaforis atau imajinasi yang tidak biasa. Akan tetapi, dimensi-dimensi formal yang baru ini mengalihkan dimensi-dimensi baru pada isi. Basysyâr menolak tradisi-tradisi sosial dan sejumlah ide-ide keagamaan yang dominan. Ia mengejek dan meragukan di satu pihak, dan di pihak lain menjanjikan kenikmatan atau yang dapat kita sebut dengan budaya jasad. Dari sini, puisinya melahirkan medan pertempuran

---

[9] Al-Mazrabani, *Al-Muwasysyah,* ed: Ali Muhammad al-Bajawi, (Kairo: Dâr Nahdah Mishr, 1965), hlm. 390.

[10] *Ibid.,* hlm. 392.

yang bergerak di seputar kebebasan seksual yang mendorong para tokoh di bidang ilmu hadits memeranginya dan mendorong kekuasa-an untuk menanganinya, dan ternyata mereka akhirnya berhasil dalam mendorong Khalifah al-Mahdi untuk membunuhnya. Ia meninggal karena dilecut dengan cemeti.

Peran dia dapat diringkas dalam dua sisi: *pertama,* puisi bukan semata-mata bakat, melainkan seni. Penyair tidak cukup hanya mengekspresikan apa yang bergolak dalam dirinya, tetapi yang penting adalah bagaimana ia mengekspresikannya. Dalam hal ini, ini merupakan sanggahan paling awal terhadap teori alami. Alamiah saja tidak cukup, harus diikuti dengan budaya; dalam arti harus ada proses pembinaan dan penghalusan. Dan, *kedua,* puisi merupakan pencarian terus-menerus. Oleh karena itu, penyair tidak boleh mengagumi apa yang dia hasilkan. Ia harus senantiasa terikat dengan apa yang belum ia hasilkan.

Dua sisi ini diekspresikan oleh sebuah pernyataan yang di-kaitkan dengannya (Basysyar) ketika ia menjawab pertanyaan beri-kut: "Dengan apa Anda dapat mengungguli dan mengalahkan para penyair di zaman Anda terkait dengan keindahan makna puisi dan diksi? Ia menjawab: "Sebab saya tidak menerima semua yang di-munculkan, dibisikkan, dan dibangkitkan oleh hati, watak, dan pikir-anku ... Sama sekali tidak. Ketakjuban terhadap sesuatu yang telah aku hasilkan tidak dapat mengendalikan saya."

Perubahan sensitivitas puitika dalam menulis puisi, dalam bentuknya yang lebih sempurna secara historis, tercermin pada puisi Abu Nuwas dan Abu Tamam. Pengalaman artistik keduanya menye-babkan lahirnya tesis baru mengenai puisi lama dalam kaitannya dengannya, serta tesis baru mengenai makna puisi baru dan bagai-mana menuliskannya. Dalam hal ini yang muncul secara jelas adalah dua sikap: sikap tradisional dan sikap pembaruan.

Kami menyebut ulang dasar-dasar yang menjadi landasan sikap tradisional, yaitu:

1. Makna lebih dahulu ada. Ia ada secara a priori.
2. Penulisan puisi, terkait dengan penyair mendatang, merupakan semacam pencabangan dan pecahan dari puisi lama.
3. Kritik adalah pengkajian terhadap cabang dan pecahan itu dengan cara menganalogkan pada dasar-dasar (asal-usul) keduanya.
4. Pemisahan antara "kata" dengan "makna" (bentuk dan sisi). Maksud dari pemisahan ini adalah bahwa puisi merupakan imitasi, atau mencetak ulang elemen-elemen yang sudah ada.

Sementara sikap pembaruan atau kreatif didasarkan pada landasan berikut:

1. Bahasa merupakan tempat penitipan masa lalu. Akan tetapi, pada saat yang sama ia merupakan sumber bagi masa depan; dalam arti bahwa yang dasar adalah ujaran penyair yang unik, dan dalam pengertian bahwa ujaran "saling membuka diri".
2. Menolak semua yang tujuannya bukan lagi sejalan dengan kehidupan yang senantiasa berubah.
3. Ketika ekspresi baru dibangun, di dalamnya akan terwujud kesatuan antara apa yang dikatakan dengan cara mengatakan.
4. Menekankan individualitas, pioneritas, dan penyingkapan.
5. Kritik berarti menyoroti individualitas, pioneritas, dan penyingkapan. Ia tidak mendasarkan dasar-dasar kritiknya pada teks-teks yang lalu, tetapi pada teks-teks yang unik, pioner, dan eksplosif. Setiap ekspresi baru mengasumsikan kriteria-kriteria baru, maksudnya kritik baru.

Dengan demikian, puisi menurut Abu Nuwas dan Abu Tamam tidak lagi meniru model tradisional, dan juga tidak lagi meniru "realitas". Ia berubah menjadi kreasi yang dimungkinkan pertama-tama hanya dengan menjauhi peniruan dan "realitas" sekaligus. Ia merupakan penciptaan yang dipraktikkan penyair, terkait dengan penciptaan jarak antara dia dengan tradisi di satu sisi, dan antara dia dengan "realitas" di sisi yang lain.

Dari sini, puisi keduanya tidak menggambarkan apa yang dominan, baik dalam masyarakat maupun realitas. Sebab, yang dominan, umum, dan biasa tidak memberikan kepuasan kepada mereka. Sebaliknya, itu semua justru musuh mereka. Oleh karena itu, keduanya melampauinya jauh dari itu. Puisi mereka berdua menempatkan yang internal pada posisi eksternal, baik yang berasal dari "realitas", maupun dari sejarah. Yang eksternal hanyalah kamus, yang darinya keduanya mengambil. Akan tetapi, keduanya kemudian memberinya muatan dengan kekuatan baru yang tidak biasa. Demikianlah, keduanya mulai membangun kesamaan antara yang internal dengan alam, antara subjek dengan objek. Keduanya membangun yang konkret atas dasar yang abstrak, yang terlihat atas dasar yang tak terlihat. Dunia kasat, bagi keduanya, merupakan tempat titipan imaji. Keduanya menenggelamkan dirinya di sana, dan bermula dari dunia ini keduanya membentuk wawasan simbolik mengenai diri mereka dan mengenai alam. Yang lahir memiliki makna pentingnya hanya sejauh ia dapat mengantarkan pada yang batin. Dengan demikian, misi puisi adalah membukakan pintu bagi dunia lain yang samar, dan menggerakkan potensi-potensi manusia yang dapat mengatasi hal-hal yang konkret, potensi-potensinya yang samar dan sangat ambigu.

Puisi Abu Tamam, khususnya, merupakan revolusi yang lebih mendasar pada tataran bahasa puitik dalam pengertian estetik. Ciri-cirinya dapat kami ringkas sebagai berikut:

1. Menggunakan kata-kata dengan cara yang memungkinkan kata-kata itu menyiratkan lebih dari satu makna sebab ia mengosongkannya dari makna biasa. Ia membersihkannya dari kepastian dan menyerahkannya pada kemungkinan. Inilah yang menyebabkan para pembacanya (pendengarnya) bingung dan menimbulkan perbedaan dalam menafsirkan puisinya.

2. Ia mengubah sistem yang umum dan biasa dalam menyusun kata-kata. Ini yang menyebabkan orang mengatakan mengenai puisinya sebagai puisi yang rumit.

3. Ia membuang, namun ia tidak membuang sesuatu yang menunjukkan pada sesuatu yang ia buang. Inilah yang menyebabkan puisinya dinilai tidak jelas dan sulit.
4. Ia menciptakan makna-makna yang jauh dan bentuk-bentuk yang tidak umum serta konteks yang aneh.

Dalam hal ini, Abu Tamam menginginkan agar puisinya menjadi dasar: melampaui apa yang telah mendahuluinya dan sebagai awal yang baru. Ia menatap dunia dengan sikap seperti orang yang melontarkan ulang pertanyaan-pertanyaan awal, yang berusaha memperkirakan apa yang akan disingkapkan pertanyaan-pertanyaan itu, serta melalui kata-kata ia menggambarkan sesuatu yang mungkin dapat diperlihatkan. Oleh karena itu, puisinya bukan penyimpangan terhadap ujaran yang pertama, bukan pula penyusupan terhadap sejarah yang sudah mapan. Ia merupakan kreativitas yang mempersembahkan apa yang ia kreasikan pada cakrawala tanpa batas: ia dasar-permulaan. Ia landasan bagi perbedaan-perbedaan. Perbedaan tidak muncul melalui sikap taqlid, tetapi melalui kreativitas. Ia lahir menurut sesuatu yang muncul kemudian, bukan yang sudah ada. Abu Tamam bagaikan orang yang memandang kehadiran puitik pada masanya sebagai saudara bagi kematian sebab ia merupakan kehadiran yang pasti dan biasa. Oleh karena itu, ia berusaha menciptakan kehadiran lain, yaitu kehadiran kemungkinan yang aneh. Oleh karena itu pula ketidakhadiran total itulah yang memberikan inspirasi puisi terhadapnya. Puisinya, dengan kata lain, merupakan sejenis tulisan ketidakhadiran, penulisan kehadiran—yang tidak hadir dan ketidakhadiran yang hadir. Dari sini, ia merupakan ancaman sebab setiap upaya pendasaran merupakan ancaman. Dari sini pula kita dapat memahami kalau sikap taqlid menolak terhadapnya. Dia—seperti yang digambarkan oleh kelompok tradisional—sebagai "menentang terhadap apa yang dikatakan oleh bangsa Arab". Ia telah merusak puisi. Andaikata yang dikatakannya puisi, tentunya ujaran Arab salah semua."

Demikianlah, modernitas di tangan Abu Tamam mengambil dimensi lain, yaitu yang dapat kita sebut dengan dimensi penciptaan tanpa ada contohnya. Dia tidak bertujuan, seperti Abu Nuwas, mempersamakan antara kehidupan dan puisi, tetapi bertujuan untuk menciptakan dunia baru yang mengatasi dunia realitas. Keduanya sama-sama menolak untuk mengikuti yang lama, namun masing-masing dari keduanya berjalan dengan cara berbeda terkait dengan kreativitas mereka.

DARI RETORIKA KE TULISAN

1

Perkembangan modernitas dalam masyarakat Arab pada tataran politik-intelektual-sosial, di satu sisi, dan puitika di sisi lain, dapat dipahami hanya apabila makna dari transisi bangsa Arab dari retorika ke tulisan, atau dari oralitas ke kodifikasi dipahami secara menyeluruh.

Revolusi tulisan pertama yang muncul di hadapan retorika, dalam bentuk prosa dan puisi, adalah tulisan Al-Qur'an. Al-Qur'an merupakan puncak spontanitas dan alamiah. Dalam pengertian lain, ia merupakan batas akhir dari kebaduwian dan awal dari peradaban. Selanjutnya, dapat dikatakan bahwa ia merupakan awal perjuangan, pergulatan dan "penggunaan pikir." Al-Qur'an menciptakan alam melalui wahyu (dalam pengertian bahwa ia merupakan konsep baru mengenai alam), dan membangun alam melalui tulisan. Tulisan berarti menciptakan alam—secara riil maupun gaib, konkret maupun konsep—dalam sistem bahasa. Dengan kata lain, tulisan merupakan wawasan tertentu mengenai dunia dalam ekspresi yang tertentu pula. Al-Qur'an bukan puisi, bukan pula prosa. Kalaupun diperkenankan untuk menyebutnya sebagai puisi atau prosa, yang dapat dikatakan: ia puisi namun bukan seperti puisi, dan ia adalah prosa namun bukan seperti prosa. Al-Qur'an dari sisi ini melampaui jenis-jenis sastra dan menciptakan jenis baru. Akan tetapi, jenis tulisan baru ini sebenarnya hasil dari pandangan baru mengenai alam.

Tulisan tersebut menjadi landasan. Artinya, semua tulisan setelahnya menjadi tidak absah kecuali apabila ia menyimpang dari kaidah-kaidah retorika dan menegaskan kaidah-kaidah baru. Atau, tulisan setelahnya berusaha untuk menjadi landasan sendiri.

Sebelum menjelaskan lebih lanjut mengenai pendapat saya berkaitan dengan upaya pendasaran tulisan baru, saya akan mengetengahkan perkembangan tulisan dan konsepnya.

Tulisan sebagai profesi lahir bersamaan dengan kodifikasi Al-Qur'an. Bisa saja tulisan sudah ada sebelumnya, namun sebelum Al-Qur'an tidak ada tulisan tercatat dengan bahasa Arab yang sampai kepada kita. Pengertian pertama dari kata *kâtib* (penulis) dalam bahasa Arab adalah pencatat atau penyalin. Makna yang sama pula yang dominan di Eropa sebelum abad XVI M. Kata *Littré* (penulis) didefinisikan pada era tersebut sebagai "orang yang berprofesi menuliskan untuk orang lain". Pengertian kedua dari penulis, yaitu pengarang, muncul di Eropa setelah abad XVI M., dan muncul dalam bahasa Arab,[1] di Damaskus pada abad VII M.[2] Akan tetapi, tulisan tetap sebagai profesi: pencatatan, penukilan, atau penyusunan. Tulisan dalam pengertian kreatif-baru, baru muncul di abad VIII M., dan mencapai tingkatan yang sangat mapan dan variatif di tangan para sufi, seperti an-Niffariy[3] dan at-Tauhidi.[4] Hal itu karena penulis, dalam pengertian baru, bukan orang yang berpengetahuan, dan

---

[1] Pengertian tersebut sebelumnya juga pernah dikenali di bahasa Suryani (Siria) dan Aramiah (Aramaic), dan sebelumnya juga di bahasa Finiqia (Phoenician), Babilonia, dan Sumaria.

[2] Ada yang mengatakan bahwa yang pertama menulis buku adalah Ziyad bin Abihi tentang sifat-sifat yang menjadi aib, namun buku ini tidak sampai ke tangan kita. Buku pertama yang sampai ke kita dan dipublikasikan adalah mengenai kronik bangsa-bangsa kuno yang ditulis oleh Ubaid bin Syariyah al-Jurhumi yang diundang oleh Muawiyah dari Shan'a' (Yaman). Buku tersebut dipublikasikan di Haidarabad pada 1947. Lihat Brockelmann, *Târîkh al-Adab al-Arabi*, juz I, (Kairo-Mesir: Dar al-Ma'arif, t.t.), hlm. 250–251.

[3] Meninggal tahun 354 H.

[4] Dapat disebutkan di sini nama-nama lain, seperti Abd al-Hamid al-Kâtib, Ibn al-Muqaffa', al-Jâhidh, al-Hallaj, Ibn Arabi, dan Suhrawardi. Tradisi kita penuh dengan nama-nama lainnya.

bukan pula setiap orang yang menulis dan mempublikasikan, melainkan orang yang menikmati bakat penulisan dan menulis secara unik dan berbeda. Dengan kata lain, ia adalah orang yang memiliki gaya bahasa dan kepribadian dalam menulis yang memberinya karakter tersendiri: suatu keunikan yang membedakannya dari yang lainnya. Penulis dalam pengertian yang saya maksudkan adalah penulis yang memiliki wawasan tersendiri mengenai alam, dan (juga memiliki-*ed.*) cara tersendiri dalam mengkespresikan wawasan itu.

Tulisan ini tumbuh seiring dengan retorika (puisi), namun secara terpisah (berbeda). Pertumbuhannya bukan secara integral dengan retorika, melainkan pertumbuhan secara terpisah (berbeda). Perbedaan ini bukan dalam tingkatannya (seperti antara retorika dan puisi), melainkan dalam jenis. Retorika (puisi) bersifat naluriah yang didasarkan pada spontanitas dalam istilah modern, sementara tulisan bersifat pemerolehan yang didasarkan pada usaha keras, tanpa berarti memaksakan.

Sebagian orang Arab berlebihan dalam memandang arti pentingnya tulisan sebagai kemampuan yang menjadi keniscayaan kehidupan modern mereka. Said bin al-Ash mengatakan: “Siapa yang tidak menulis, tangan kanannya adalah tangan kirinya.” Ma’n bin Zaidah mengatakan: “Jika tangan tak menulis maka tangannya itu adalah kaki”. Dikatakan pula: “Tidak ada denda bagi tangan yang tidak menulis.”[5] Jika tulisan-keterampilan menduduki kedudukan yang sedemikian penting maka penulis lebih berarti daripada yang lainnya. Az-Zubair bin Bikâr mengatakan: “Para penulis adalah raja, sementara manusia lainnya adalah awam.”[6] Ibn al-Muqaffa’ mengatakan: “Masyarakat lebih membutuhkan penulis daripada penulis membutuhkan raja.”[7]

---

[5] Pendapat-pendapat seperti ini, dan masih banyak lagi, tercantum dalam buku *Shubh al-A'sya*, juz I, hlm. 36 dan seterusnya.

[6] *Ibid.,* hlm. 43.

[7] *Ibid.,* hlm. 43.

Namun demikian, mereka tidak menangkap makna yang dalam dari kata tulisan dan konsekuensi yang ditimbulkannya, sebagian di antara mereka lebih mengunggulkan tulisan daripada puisi.[8] Mereka menganggap tulisan sebagai fenomena baru yang bersaing, mendesak, dan menggantikan retorika-puisi. Setelah tulisan tumbuh dan mapan, para kritikus kemudian membicarakan tentang dua jenis ujaran: puisi dan tulisan, retorika dan tulisan, dalam pengertian tulisan sejajar dengan puisi. Al-Askari menyebut bukunya *Ash-Shinâ'ataini: al-Kitâbah wa asy-Syi'r* (Dua Keterampilan: tulisan dan puisi). Ibn al-Atsîr menyebut bukunya: *Al-Matsal asy-Syâ'ir fi Adab al-Katib wa asy-Sya'ir*. Yang dimaksud dengan penulis di sini bukan aspek keterampilan atau profesi, melainkan aspek penyusunan, maksudnya penciptaan gaya bahasa baru, dan makna-makna baru.

Al-Qalqasyandi mengatakan:

1. Kata *al-kitâbah* secara bahasa merupakan bentuk *mashdar* (kata benda abstrak) dari kata *kataba* ... yang artinya menghimpun. Kalau dikatakan *takattabat al-qaumu* artinya "masyarakat tersebut berkumpul." Dari sini sekelompok kuda dinyatakan dengan *katîbah* ... dan dari sini pula tulisan disebut dengan *kitâbah* karena masing-masing huruf dihimpun satu sama lainnya."
2. Ibn al-A'rabi berkata: "Terkadang kata *al-kitâbah* dimaksudkan sebagai mengetahui. Berdasarkan makna ini pengertian firman Allah: *am indahum al-ghaib fahum yaktubûn,*" kata terakhir artinya mereka mengetahui. Dan, berdasarkan makna ini pula pesan Nabi Saw. dalam suratnya kepada penduduk Yaman ketika beliau mengutus Mu'adz dan yang lainnya: *inni ba'atstu ilakum kâtiban*, kata Ibn al-Atsir dalam bukunya *Gharîb Al-Qur'ân*, maksudnya adalah orang yang berpengetahuan. Dikatakan demikian karena umumnya orang yang bisa menulis adalah orang yang memiliki

[8] *Ibid.*, hlm. 58–61.

ilmu dan pengetahuan. Penulis di kalangan mereka sedikit, dan sulit ditemukan di antara mereka."

3. Secara teknis, kata *al-kitâbah* didefinisikan oleh pengarang buku *Mawâdh al-Bayân* sebagai keterampilan ruhani yang dapat diperlihatkan melalui sarana jasmani yang menunjukkan maksud lewat tatanan sarana tersebut. Ia tidak menjelaskan batasan-batasannya secara konkret. Akan tetapi, ia menjelaskan di bagian lain pengertian ruhani sebagai kata-kata yang diangankan penulis dalam pikirannya, dan kata-kata yang menggambarkan orang yang menggabungkan kata-kata itu satu sama lainnya secara batini dan otonom. Sarana jasmani diartikan sebagai tulisan yang digoreskan tinta, dan dengan tinta itu gambaran tersebut diikat, dan setelah sebelumnya berupa bentuk abstrak-batini, bentuk itu menjadi konkret dan nyata. Alat ditafsirkan sebagai pena. Dengan demikian, batasan-batasan dari pengertian di atas menjadi jelas, mana yang termasuk definisi dan yang tidak. Tidak disangsikan bahwa definisi ini mencakup semua yang digoreskan pena yang terangankan oleh pikiran dan terbayangkan oleh angan-angan. Oleh karena itu, masuk dalam pengertian ini keseluruhan tulisan secara mutlak, seperti yang dapat dipahami dari makna bahasanya."

4. Hanya saja umumnya di masa lalu kata tulisan secara khusus dimaksudkan sebagai keterampilan mengarang. Bahkan, sekalipun kata tulisan tersebut ketika dinyatakan secara mutlak maksudnya hanya tulisan karangan, dan kata penulis tatkala dinyatakan maksudnya hanya penulis tulisan, karang-mengarang. Penyebutan tulisan karangan merupakan spesifikasi tulisan terkait dengan penyusunan (*insyâ'*) yang merupakan objek dasar dari tulisan. Kata *insyâ'* merupakan bentuk kata benda dari *ansya'a asy-syai'* yang artinya seseorang mengawali secara baru atau mengkreasi tanpa ada contoh sebelumnya yang dijadikan model."

5. Tulisan karangan mengharuskan adanya pengetahuan mengenai semua jenis tulisan karena yang dibutuhkan di sini dalah pengolah-

an makna-makna yang sudah berlaku, dan cara mengungkapkannya dengan kata-kata selain kata-kata yang dipakai oleh pendahulunya, namun masih tetap mempertahankan bentuknya dan memenuhi fakta-faktanya. Dalam hal ini ada kesulitan yang tidak samar lagi bagi siapa saja yang menjalankan praktik keterampilan ini, terutama apabila ia diminta untuk menggunakan kata-kata itu secara lebih bagus dan mengunguli para pendahulunya, atau ia mengikuti pola para penulis terkemuka yang menciptakan ujaran dan menempatkannya pada posisinya, namun ia tetap mempertimbangkan keindahan kata, manisnya makna, retorika dan kesesuaiannya, di samping juga ia perlu menciptakan makna-makna yang baru terkait dengan masalah-masalah baru yang belum pernah terjadi sebelumnya, dan belum pernah ditulis sebab peristiwa dan kejadian tidak berhingga dan tidak berhenti."

6. "Dari sini Perdana Menteri Dhiya'uddîn bin al-Atsir dalam bukunya *Al-Matsal asy-Syâ'ir* menilai rendah dan mencemooh buku *Al-Maqâmât al-Harîriyah*. Ia cenderung mengatakan bahwa *maqâmat* tersebut merupakan sebuah bentuk (tulisan) yang dibuat dalam pola cerita, didasarkan pada awalan dan akhiran. Ini berbeda dengan tulisan sebab kesulitan dalam membuat tulisan tidak terhingga. Andaikata situasi dari apa yang ditulis penulis diperhatikan sebentar saja, tentunya ia akan seperti *maqâmât* berkali-kali", (*Shubh al-A'sya*, juz I, hlm. 54–55).

Kutipan di atas mengandung pesan yang menyerukan agar ujaran lama, retorika, dan puisi, dilampaui. Demikian pula dengan landasan yang mendasari ujaran tersebut, harus dilampaui. Landasan itu adalah kebutaaksaraan, alamiah, dan spontanitas. Selain itu, kutipan di atas juga mendorong untuk lebih mengutamakan prosa (baru–karangan) daripada puisi (lama–kuno).[9] Dari sini, kutipan-kutipan di atas menjadi dasar bagi era baru bagi tulisan, maksud saya era baru puisi, tanpa disadari oleh para pelakunya.

[9] *Ibid.*, hlm. 58–61.

3

Dasar-dasar yang menjadi landasan era baru dapat kami ringkas dalam poin-poin berikut ini:

1. Jika tulisan berarti "mengumpulkan" maka ujaran yang tidak tertulis senantiasa "berhamburan", tidak ada yang mengaturnya dan tidak dapat dipercayai. Ia hanya "ucapan yang didengar. Ucapan dan pendengaran tidak mementingkan kata itu sendiri, tetapi yang dipentingkan adalah nada kata. Oleh karena itu, kadangkala keduanya menempatkan bagian berirama yang diabaikannya ke posisi bagian lain yang sepadan. Inilah yang dikeluhkan oleh Dzu ar-Rummah. Dalam perspektif ini dengan sangat yakin kita berhak untuk meragukan evaluasi puisi yang diujarkan dan didengarkan, tanpa ditulis. Dalam hal ini adalah puisi Jahiliah. Ini apabila kita sama sekali tidak berhak untuk meragukan keabsahan sebagian besar puisi tersebut. Mengganti kata dengan kata yang lain atau potongan kata dengan potongan kata lain dalam satu bait dapat mengubah makna bait dan konteksnya sehingga sulit dievaluasi—dan sulit untuk dijadikan sebagai model artistik. Dalam pengertian ini menjadi sulit sekali mengatakan bahwa puisi Jahili adalah sumber dan model. Dalam pengertian ini pula menjadi gugur semua kriteria dan hukum yang cenderung menerima bahwa puisi tersebut menjadi dasar dan model.

   Selain itu, menghimpun huruf-huruf di atas kertas putih, dan jenis kerja menghimpun dan cara kerjanya, memiliki dimensi seni—inspiratif yang tidak dapat dikenali oleh ujaran yang tidak terhimpun. Dimensi ini merupakan bagian substansial dari ujaran itu sendiri. Dimensi ini ditemukan oleh tulisan Eropa Modern sejak Malarme dan didengungkan oleh aliran Surealisme. Saat ini, dimensi tersebut semakin kaya dalam tulisan sejumlah penulis kontemporer.

2. Tulisan merupakan ilmu. Ilmu tidak hanya terhadap yang diketahui, tetapi juga terhadap yang tidak diketahui. Penulis dalam

perspektif ini "sedikit" dan sangat jarang. Akan tetapi, dari sinilah muncul keistimewaannya. Pengetahuan lawan kata dari buta huruf yang dijadikan oleh al-Jâhidh sebagai nilai utama dalam puisi dan dalam kaitannya dengan keunggulan bangsa Arab terhadap yang lainnya.

Keberadaan tulisan sebagai ilmu berarti mentransfer tulisan dari kondisi pasif dan parsial menjadi aktif dan menyeluruh. Untuk menulis, tidak cukup Anda tersiksa dengan kesedihan, atau tergerak oleh kesenangan, atau menjadi semangat karena kerinduan. Spontanitas dan alamiah pada dasarnya tidak berarti apa-apa. Untuk menulis Anda harus mengetahui segala sesuatu—Anda harus merasakannya, menangkap dan memahaminya. Di sinilah letak salah satu aspek makna baru dari tulisan.

3. Tulisan merupakan keterampilan "spiritual". Artinya, ia diwujudkan melalui huruf-huruf konsep-konsep batini. Tulisan dalam pengertian ini utamanya merupakan wawasan. Ia didasarkan pada wawasan primordial. Dalam hal ini tersirat sesuatu yang bertentangan dengan model puisi Arab yang dominan saat itu; bahwa puisi adalah mengikuti contoh yang sudah ada. Penyair tidak berpendapat, tetapi hanya membuat variasi dari wawasan-wawasan model yang sudah ada. Ia diharuskan mengulang sebab ia dituntut untuk meniru. Sementara tulisan terjadi hanya melalui wawasan individual yang unik.
4. Tulisan berarti "menyusun". Artinya, ia menciptakan tanpa ada contoh. Poin ini merupakan kelanjutan dan pelengkap dari poin sebelumnya. Tulisan menegaskan perbedaan antara tulisan yang baru muncul, yang terjadi tanpa contoh, dengan puisi sebelumnya yang dianggap puisi apabila dinyatakan sebagai mengikuti contoh sebelumnya, yang sudah sempurna. Menyusun mengabaikan konsep kesempurnaan yang ada pada sesuatu sebelumnya, dan menempatkannya dalam aksi menyusun itu sendiri. Oleh karena menyusun pada dasarnya merupakan gerak yang muncul dari

masa depan maka kesempurnaan ada di masa depan. Penulis "maju" ke arahnya, dan tidak "kembali" padanya.

5. Tulisan merupakan tindakan berat yang hanya dikenali (dirasakan) oleh orang yang menjalankannya. Ia merupakan tindakan yang berat sebab ia merupakan tindakan terus-menerus menyusun di luar bingkai-bingkai yang sudah ada, dan karena menyusun merupakan hasil dari "masalah-masalah baru yang belum terjadi hal semacamnya". Ini bertolak belakang dengan puisi di masa lampau yang hanya menangani kejadian-kejadian yang telah terjadi, dan kejadian-kejadian yang sama dan berulang-ulang. Oleh karena itu, puisi ini hanya menggambarkan, tidak berkreasi, ia mengajarkan namun tidak memberikan inspirasi.

6. Dari segi bentuk dan objeknya, tulisan tidak terhingga sebab ia menghadapi dunia yang tidak terhingga. Puisi di masa lampau terbatas sebab ia bergerak dalam dunia yang terbatas, tidak hanya dari sisi objek/temanya, tetapi juga dari segi bentuk dan nadanya. Puisi "dibatasi rima dan prosodinya. Oleh karena itu, penyair perlu tambahan kata-kata: ada pembalikan posisi, memendekkan yang panjang dan sebaliknya, mentanwinkan sesuatu yang tidak perlu ditanwin dan sebaliknya, menggunakan kata-kata yang tertolak dan mengganti kata yang baku dengan yang tidak, dan lain sebagainya, yang dipergunakan penyair karena keterpaksaan situasi puisi (*dharûrah asy-syi'r*) sehingga makna-maknanya mengikuti kata-katanya."[10] Makna-makna mengikuti kata, pernyataan ini mengandung dua hal: *pertama,* makna dibatasi oleh kata-kata, maksudnya bentuk. Oleh karena pada dasarnya ia terbatas maka makna kurang penting. Dari sini muncul kegigihan untuk mengatakan bahwa puisi bukan pada maknanya, melainkan pada kata. *Kedua,* bait puisi adalah bingkai. Oleh karena itu, agar bait puisi itu sempurna maka bingkai harus penuh dengan kata-kata yang

[10] *Ibid.,* hlm. 85.

sejalan secara rima dengan bingkai itu. Ini berarti bahwa kata-kata tersebut mengikuti bingkai yang sudah ada dan tersedia. Dengan demikian, penyair sejak awal kehilangan kebebasannya dalam memilih kata-kata dan jumlahnya, dan dari sini pula ia kehilangan kebebasannya dalam memperkaya makna. Hal itu karena makna dipaksakan padanya sebab ia dituangkan pada bingkai yang dipaksakan, dan ia merupakan bingkai yang pada gilirannya mengharuskan kata-kata dan jumlah tertentu dari kata-kata itu.

"Bahasa prosa dalam hal ini tidak diperlukan sama sekali sehingga kata-katanya mengikuti makna-maknanya."[11] Ungkapan "kata-kata mengikuti makna" mengandung arti adanya kebebasan dasar dalam memilih bentuk (kata-kata, struktur, dan pola-pola) yang sejalan dengan makna yang selalu baru, yang tidak ada sebelumnya atau sudah tersedia. Sebab, ia merupakan hasil dari peristiwa-peristiwa yang baru (pengalaman). Makna tersebut menjadi tidak berhingga sebab ia muncul dari pengalaman yang tidak terbatas. Oleh karena itu, bentuknya tidak berhingga. Dari sini kata-kata mengikuti makna-makna.

Dalam perspektif ini, penulis tidak dapat menulis kecuali jika dalam dirinya sendiri ada makna tertentu. Artinya, ia baru bisa menulis apabila ia memiliki apa yang akan ia katakan. Sementara penyair setiap momen bisa memenuhi dengan kata-kata tertentu, bingkai-bingkai tertentu, tanpa harus ia memiliki sesuatu pun yang akan ia katakan—sesuatu yang ia tambahkan di samping yang sudah ada sebelumnya.

Demikianlah, kita dapat memahami bagaimana puisi jatuh dalam peniruan dan pengulangan, bagaimana sebagian kritikus berusaha membatasi puisi hanya pada peniruan dan pengulangan, dan mengaitkan seberapa jauh nilainya dengan seberapa jauh kesesuaiannya dengan contoh. Barangkali formalitas puisi yang mempermudah

[11] *Ibid.*

pembuatannya inilah yang mendorong seorang kritikus seperti al-Askari untuk mengatakan dalam buku *Ash-Shinâ'atain*: "Orang yang membatasi puisi hanya dengan banyaknya saja, dan setiap orang bahkan orang kebanyakan dan rendahan sekalipun dapat melakukannya, berarti ia melekatkan kekurangan terhadapnya sebagaimana kekurangan yang melekat pada permainan catur manakakala semua orang melakukannya."[12] Penulis buku tersebut berusaha mengkompromikan antara retorika, puisi, dan tulisan. Ia mengatakan: "meskipun demikian, karakter pelengkap orator dan penulis adalah apabila keduanya penyair, seperti halnya karakter pelengkap penyair hendaknya ia seorang orator dan penulis."[13]

---

[12] *Ibid.*, hlm. 61.

[13] *Ibid*.

ARAB–BARAT

1

Benih-benih budaya pertama relasi Arab dengan Barat-Eropa secara historis tercermin pada dua fenomena: kehadiran Prancis di Kairo (1798–1805), dan delegasi-delegasi yang dikirim ke luar negeri sejak tahun 1826.

Dari aspek pertama, kehadiran Prancis tidak hanya memengaruhi pola pikir saja, tetapi juga memengaruhi pola kehidupan. Dari sisi kedua, delegasi pertama ke Prancis berjalan selama lima tahun dan Rif'at Rafi' Badawi ath-Thahthawi (1801–1873) diikutsertakan sebagai pimpinan delegasi oleh karena dia sedemikian cerdas dan terbuka sehingga ia dapat memanfaatkan kesempatan keberadaannya di Paris. Ia mengikuti kuliah semi reguler sebagaimana layaknya pelajar. Ia mempelajari bahasa Prancis. Ia banyak membaca sastra dan pemikiran Yunani, di samping membaca Racine, Voltaire, Rousseou, dan Montesquieu.

Pemikiran-pemikiran baru yang muncul dari pengalamannya tersebut ia utarakan dalam beberapa karyanya setelah ia kembali. Karyanya yang terpenting adalah dua buku utamanya: *Takhlîsh al-Ibriz fî Talkhîsh Bârîz* (1250 H./1834 M.), dan *Manâhij al-Albâb al-Mishriyyah fî Manâhij al-Âdab al-Ashriyyah* (1287 H./1870 M.).

Buku kedua menekankan pada:

a. Keharusan bagi masyarakat untuk ikut serta dalam kekuasaan, dan keharusan mereka dididik demi tujuan tersebut, terutama dari aspek politik.

b. Undang-undang mengalami perubahan seiring dengan perubahan situasi. Ini berarti bahwa syari'at Islam harus ditafsirkan dengan cara yang sejalan dengan kebutuhan zaman.

c. Menekankan ide mengenai tanah air, dan pentingnya batas-batas geografis dalam menentukan identitasnya. Buku tersebut juga menyatakan bahwa tanah air adalah cinta. Ia merupakan dasar dari nilai-nilai kebaikan. Konsekuensi dari itu semua, buku tersebut menekankan ide tentang umat/bangsa. Dengan demikian, ia mengaitkan bangsa dengan tanah air.

d. Keharusan mempelajari ilmu-ilmu modern. Dalam hal ini, baik pemuda maupun pemudi sama saja. Akan tetapi, belajar bukan dimaksudkan hanya sekadar memenuhi pikiran dengan informasi semata, melainkan harus dimaksudkan sebagai upaya memahami fakta-fakta yang ada di baliknya, dan metode-metode yang mendasari prosedurnya.

e. Mengaitkan perubahan dengan kebebasan. Dalam hal ini, seberapa besar penekanan terhadap pentingnya aspek pertama, perubahan, sebesar itulah arti penting dari aspek kedua, kebebasan.

Secara singkat, ide-ide tersebut dapat diringkas sebagai berikut: ath-Thahthawi menekankan bahwa tidak ada kontradiksi antara warisan Arab dengan peradaban modern. Dia mengkompromikan antara agama dan peradaban. Semua yang ia tulis dalam kaitan ini merupakan upaya untuk menjawab pertanyaan: bagaimana seorang muslim mengadopsi peradaban dunia Eropa yang modern tanpa harus melepaskan agamanya?

Dalam buku pertama, ath-Thahthawi meriwayatkan cerita pertemuan antara Arab dengan Barat, berdasarkan pengalamannya. Ia

mengawalinya dengan membandingkan antara "negara-negara Eropa" dengan "negara-negara Islam". Ia mengatakan: "Negara-negara Eropa telah mencapai tingkat keahlian tertinggi dalam bidang ilmu-ilmu matematika, alam, dan metafisika, baik dasar-dasarnya maupun cabang-cabangnya. Sebagian di antara mereka ada yang menguasai beberapa ilmu-ilmu Arab, dan mereka berhasil memahami sampai masalah detil-detil dan misteri-misterinya. Hanya saja, mereka belum sampai pada jalan yang lurus. Mereka belum berjalan di jalan keselamatan. Mereka belum terarah ke agama yang benar dan metode kebenaran. Di lain pihak, negara-negara Islam pandai dalam ilmu-ilmu syari'at, dan mampu menjalankannya, serta pandai dalam ilmu-ilmu rasional. Akan tetapi, ilmu-ilmu filsafat secara umum diabaikan. Oleh karena itu, mereka perlu ke negara-negara Barat untuk mendapatkan apa yang tidak mereka ketahui, dan memeroleh sesuatu yang tidak mereka tahu, (hlm. 147, cet. Hijâziy).

Ath-Thahthawi membolehkan pergi ke negara-negara Barat dan belajar darinya berdasarkan hadits-hadits nabi yang mendorong untuk mencari ilmu, siapa pun pemegang ilmu itu, baik ia tidak bertuhan maupun yang kafir. Sebab, selama agama seseorang aman maka tidak menjadi persoalan kalau ia pergi, terutama demi kepentingan seperti itu," (hlm. 147).

Setelah itu, ia menyebutkan "ilmu-ilmu dan seni-seni yang diperlukan, profesi-profesi dan keterampilan-keterampilan yang bagus, yang semua itu sangat lemah dan tidak diperhatikan di Mesir, atau bahkan sama sekali tidak ada. Ia mengatakan bahwa ilmu-ilmu itu terbagi menjadi dua: *pertama,* bagian umum untuk seluruh siswa: matematika, geometri, geografi, sejarah, dan seni lukis, *kedua,* bagian khusus, yaitu beberapa ilmu yang ia klasifikasikan menjadi 15 jenis, yang meliputi: (1) ilmu tentang pengaturan masalah-masalah kepemilikan; cabang-cabang terpenting dari ilmu ini, di antaranya, adalah ilmu hukum, ekonomi, ilmu tentang keadaan negara, dan ilmu tentang pengaturan hubungan; (2) ilmu tentang pengaturan militer; (3) ilmu tentang kelautan, kemudian (4) ilmu transportasi, (5) peng-

airan, (6) mekanika, (7) strategi peperangan, (8) seni meluncurkan roket, (9) kimia, (10) kedokteran, (11) pertanian, (12) alam, (13) tulis dan penggalian batu-batuan, (14) percetakan, dan terakhir (15) terjemah.

Sayangnya, sikap terbuka pada tataran ilmiah dan kekaguman terhadap masyarakat Prancis serta sebagian dari moralitas mereka yang mirip dengan moralitas Arab, seperti harga diri, kebebasan, rasa bangga, kehormatan dan kejujuran (hlm. 402–403 dan 405) dibarengi dengan sikap eksklusif dan keengganan pada tataran agama.

Dalam pernyataannya tatkala rombongan delegasi singgah di Marseille, dalam perjalanannya menuju ke Paris, ia menyinggung beberapa kaum muslimin yang "keluar bersama dengan perempuan Prancis ketika mereka keluar dari Mesir. Ia menyatakan bahwa di antara mereka "ada yang masuk Nashrani, kita berlindung kepada Allah". Ia menggambarkan perempuan muslimah sebagai "beragama Nashrani dan mati dalam kondisi kafir". (hlm. 189).

Ia menggambarkan orang-orang Prancis, dalam kaitannya dengan agama, sebagai berikut: "Di antara keyakinan mereka yang kotor adalah pernyataan mereka bahwa nalar dan temperamen para filsuf mereka lebih bagus dan lebih cerdas daripada nalar para nabi. Mereka memiliki banyak keyakinan busuk, seperti sebagian di antara mereka menolak adanya *qadha'* dan *qadar*," (hlm. 213).

Namun demikian, gambaran tersebut tidak menghalanginya untuk menyatakan, dalam kaitannya dengan persoalan budaya, bahwa "hukum yang melandasi negara Prancis mengandung banyak hal yang bisa diterima oleh mereka yang berakal dan dianggap sebagai termasuk bagian dari keadilan (...). Kebanyakan persoalan yang ada tidak terdapat dalam Kitab Allah maupun sunnah Rasulullah ..." Meskipun demikian, nalar mereka menegaskan bahwa keadilan dan persamaan merupakan salah satu sebab kemakmuran negara dan kesejahteraan rakyat". "Para penguasa dan rakyat tunduk terhadap hukum itu sehingga negara mereka menjadi maju, pengetahuan mereka

banyak, kekayaan melimpah, kehidupan mereka tenang sehingga tidak terdengar dari mereka ada yang mengeluhkan ketidakadilan. Keadilan menjadi dasar pembangunan".

Seolah-olah di sini ia mengatakan bahwa rakyat mampu mewujudkan pembangunan dan keadilan berdasarkan akal tanpa membutuhkan agama.

Akan tetapi, di tempat lain ia membicarakan mengenai hukum Prancis. Ia mengatakan, di satu sisi, hukum tersebut memuat banyak hal yang mirip dengan yang ada pada "negara-negara Islam". Sebab, "apa yang mereka sebut dengan kebebasan dan yang mereka perjuangkan pada dasarnya sama dengan apa yang kita sebut dengan keadilan dan persamaan. Hal itu karena pengertian dari kebebasan adalah mewujudkan persamaan hukum" (hlm. 237). Selanjutnya, ia mengatakan bahwa "Syari'at Islam yang menjadi poros pemerintahan Islam terdistorsi oleh ketiga hal di atas kalau kita mau merenungkannya dan mengenali sumber-sumbernya" (hlm. 345). Ketiga hal tersebut adalah: kepemilikan mutlak, kepemilikan yang terikat dengan hukum, dan negara". Di sisi lain, ia mengatakan mengenai orang-orang Prancis berkaitan dengan hukum tersebut, bahwa "hukum-hukum legal mereka tidak diambil dari buku-buku langit, tetapi diambil dari hukum-hukum lain, pada umumnya bersifat politis, dan itu bertentangan secara keseluruhan dengan syari'at". Dia mengakhiri dengan memberikan bukti dua bait berikut:

> Siapa saja yang mengklaim memiliki kebutuhan
> Yang menyebabkannya menyimpang dari jalan *syara'*
> Jangan jadikan dia sebagai teman
> Sebab ia membahayakan, tidak berguna (hlm. 243).

Ketika berbicara mengenai pemikiran filsafat Prancis, ath-Thahtawi mengatakan: "Dimaklumi bahwa mengenali rahasia mengenai sarana merupakan faktor paling kuat untuk menguasai keterampilan. Akan tetapi, mereka (bangsa Prancis) dalam ilmu-ilmu

filsafat memiliki banyak pemikiran yang sesat bertentangan dengan buku-buku samawi lainnya. Untuk itu, mereka membuat argumen-argumen yang sulit bagi manusia untuk menyanggahnya. Yang ingin kami katakan di sini adalah bahwa buku-buku filsafat dengan segala misterinya penuh dengan berbagai macam bid'ah. Dalam kondisi demikian, orang yang ingin mendalami bahasa Prancis yang mengandung filsafat harus menguasai al-Kitab dan as-Sunnah terlebih dahulu hingga ia tidak terpedaya oleh hal tersebut, tidak terputus dari keyakinannya. Jika tidak demikian maka keyakinannya akan lenyap."

Dalam bentuk puisi ia mengungkapkan sikap menduanya tersebut, antara memuji keilmuan bangsa Prancis, dan kritiknya terhadap keagamaan mereka. Ia mengatakan:

> Adakah negeri seperti Paris
> Matahari pengetahuan yang tak pernah tenggelam
> Gelap kekafiran tanpa ada cahaya pagi
> Bukankah ini menakjubkan? (hlm. 296–297).

Dari penjelasan di atas, jelaslah bahwa ath-Thahthawi melihat peradaban dari posisi keimanan mutlak, *a priori*, agama Islam dan keabsahannya. Dalam hal ini ia memisahkan antara "pengetahuan" dengan "agama". Konsekuensinya, ia melihat bahwa pengetahuan mengenai "sarana" yang dipakai untuk memperindah kehidupan dan pembangunan, dan secara umum dipakai untuk membuat peradaban, tidak bertentangan dengan agama. Bahkan, sebaliknya, ia justru mendorong untuk menguasai pengetahuan tersebut. Atas dasar ini, orang Islam wajib mencari pengetahuan dan berusaha mendapatkannya, sekalipun pengetahuan itu ada pada bangsa nonmuslim (kafir). Namun sebaliknya, ia harus menahan diri dari segala bentuk pemikiran yang merusak agama. Ia harus menolaknya.

Jadi, pada tataran upaya mengembangkan dunia, ada peluang untuk mengakomodasikan antara agama dengan pengetahuan. Akan tetapi, ada pemisahan yang tajam antara keduanya pada tataran wawasan mengenai Allah, yang ada (di dunia) dan akhirat.

Dengan demikian, pada diri ath-Thahthawi kita tidak melihat adanya sesuatu yang baru yang ia berikan, secara teoretis, terhadap sikap eklektis yang sudah pernah diberikan oleh para filsuf Arab kuno, khususnya Ibn Rusyd. Mengenai hal ini, mereka telah menegaskan mengenai kesatuan antara agama dan filsafat. Bahkan, Ibn Rusyd jauh lebih mendalam, jauh lebih menukik dalam memberikan analisis kritisnya, dan jauh lebih mendasar.

Dalam hal ini, ath-Thahthawi merupakan model bagi pemikiran "kebangkitan" yang mendominasi kehidupan Arab "modern", pada tataran kekuasaan dengan segala institusinya.

2

Pertemuan dengan Barat pada tataran sastra melahirkan sikap kritis yang tercermin dalam empat prinsip:

a. Prinsip pertama terkait dengan objek atau isi. Ringkasnya adalah bahwa kehidupan baru yang dialami penyair Arab melahirkan persoalan-persoalan baru. Oleh karena itu, ia harus menyadari persoalan-persoalan tersebut dan membukakan tema-tema baru dari persoalan-persoalan itu; dan karena itu pula ia harus meninggalkan tema-tema tradisional. Berdasarkan hal ini, asy-Syumail, umpamanya, menyerukan para penyair Arab (*Majmu'ah Syibli asy-Syumail*, juz II, hlm. 254–255) untuk meninggalkan tema-tema lama, seperti tema pujian dan permohonan, dan menyerukan untuk memegang prinsip-prinsip sosial, filosofis, dan meteriil.

   Demikian pula halnya dengan Amin ar-Rihani (1876–1940) yang menyerukan agar mereka memberikan perhatian pada apa yang ia sebut dengan "fakta-fakta kealaman dan kemanusiaan", dan membuang tema-tema tradisional. Hal itu karena puisi Arab "secara umum tidak lain merupakan gema dari suara-suara penyair lama, dan merupakan bayang-bayang dari berbagai ragam puisi lama," (*Antum asy-Syu'ara'*, al-Washiyyah, 5).

b. Prinsip kedua berkaitan dengan cara mengekspresikan. Jika persoalan mengalami perubahan maka sang penyair juga harus mengubah cara mengekspresikan. Tidak mungkin mengekspresikan "muatan" baru dengan "bentuk" lama. Perubahan "muatan" dengan demikian mengharuskan perubahan "bentuk".

   Seruan untuk mengubah bentuk hanya terbatas pada sikap tidak terikat dengan bentuk-bentuk tradisional, terutama tidak terikat dari prosodi. Hal ini mengandung kemungkinan menulis puisi dengan cara baru selain pola *wazan*. Inilah yang disebut oleh Amin ar-Rihani dengan pola "puisi bebas-lepas". Keistimewaan pola ini, seperti yang ia katakan, adalah bebas dari ikatan dan siap memangku imajinasi, filsafat, keanehan, dan kebaruan. Pola ini mencari parameter dan sumber pada puisi Eropa.

c. Prinsip ketiga terkait dengan definisi puisi. Di masa lalu puisi didefinisikan menurut tujuan dan bentuk-bentuknya. Oleh karena tujuan dan bentuk-bentuknya telah mengalami perubahan maka definisinya pun harus diubah.

   Seperti itulah yang diserukan oleh Jurji Zaidan. Ia menyerukan untuk membuat definisi baru mengenai puisi Arab. Definisi lama mengenai puisi merupakan definisi mengenai *nazham*, bukan puisi. Atau, seperti istilah dia, definisi tersebut merupakan definisi puisi berdasarkan "kata-katanya, bukan maknanya." Padahal, kita harus mendefinisikannya berdasarkan "maknanya, bukan kata-katanya," sebagaimana yang dapat ditemukan di Eropa. Jika kita menerima hal itu maka puisi Arab, seperti puisi Eropa, menjadi ber-*nazham* dan prosa. Landasan puisi berubah menjadi "imajinasi puitik atau makna puitik." Dalam hal ini, penyair Arab harus memanfaatkan pengalaman para koleganya dari bangsa Suryani yang menulis puisi ber-*wazan* tanpa *qafiyah*, atau *qafiyah* tanpa *wazan,* (*Al-Hilal*, tahun 1905, hlm. 97, tahun 1906, hlm. 354).

   Ide-ide Jurji Zaidan ini diekspresikan dengan bentuk yang lebih cermat oleh Taufiq Ilyas ketika mengatakan:

1. *Qafiyah* dan *wazan* merupakan salah satu pengaruh pembauran antara puisi dengan nyanyian dan musik (*Al-Hilal*, tahun 1909, hlm. 160).
2. Perkembangan menuntut seni-seni tersebut harus dipisahkan. Demikianlah, puisi prosais muncul.
3. Dengan demikian, puisi merupakan "persoalan di balik ujaran," dan karena itu puisi dapat ditulis dengan "ujaran secara mutlak."

d. Prinsip keempat muncul dari ketiga prinsip di atas. Ringkasnya, bahwa kita harus mengubah pandangan mengenai penyair. Penyair tak lagi orang yang menulis *qashîdah* demi *qashîdah* tanpa pandangan terhadap dunia atau sikap terhadapnya. Artinya, puisinya muncul hanya dari sekumpulan kesan, atau deskripsi mengenai peristiwa-peristiwa tanpa ada kaitan wawasan dan estetika yang mengaitkan dan menyatukan antarperistiwa-peristiwa itu. Bahkan, penyair pada dasarnya adalah orang yang muncul dari wawasan; dalam arti ia memiliki misi, seperti kata Jibran: orang yang tidak memiliki misi bukanlah penyair.

Konsep ini secara khusus terlihat jelas pada Jibran Khalil Jibran.

AL-BARUDI: Kebangkitan / Modernitas

1

Sebagian besar kritikus kontemporer, khususnya mereka yang mengkaji puisi Arab abad XIX M. dan paro pertama abad XX M., berpendapat bahwa Mahmud Sami al-Barudi (1838–1904) merupakan awal kebangkitan dan penyair awal era kebangkitan.

Dalam mengkaji posisi al-Barudi terhadap kebangkitan dan modernitas serta perannya di era tersebut, kiranya lebih baik kalau kita awali dengan menganalisis dasar-dasar yang dijadikan sandaran para kritikus tersebut dalam memberikan pendapat mereka mengenai hal tersebut. Oleh karena itu, baik sekali kalau kami mengajukan beberapa contoh penilaian mereka.

a. Mushthafa Shadiq ar-Rafi'i mengatakan: "... gaya bahasa al-Barudi sangat mudah diucapkan: enak nyaris menyegarkan, padat mengasyikkan hati, lancar yang membuat hati merasa senang, dan sentuhan halusnya menyegarkan hati ...".[1]

b. Syakib Arselan mengatakan: "Penyair paling berbakat menurut saya adalah Mahmud Sami al-Barudi, kemudian Syauqi, lalu Hafizh. Ketiganya di era ini merupakan para jawara di arena perpuisian, mereka piawai dalam menciptakan puisi. Bahkan, mereka mirip

---

[1] *Al-Muqtathaf*, jld. XXX, juz III, (Maret 1905).

sekali dengan tiga pendekar masa lalu, Abu Tamam, Mutanabbi, dan Abu Ubadah. Bahkan, saat ini mereka merupakan para dewa puisi. Mereka mengungguli yang lainnya karena kejelasan puisinya ...".[2]

c. Khalil Muthran mengatakan: "Ia penggubah sendirian, jarang ditemukan pada zamannya. Yang terbaik dalam puisinya adalah format ekspresinya. Dengan format itu ia menapaki tangga tertinggi keindahan, dan menantang generasi sebelumnya, apalagi generasi belakangan."

   Dari upaya keras Muthran terkait dengan kata dan gaya penyusunan, terkadang muncul darinya sikap menjauhi makna-makna yang asing, dan berusaha untuk menggunakan makna biasa melalui gaya bahasanya. Akan tetapi, kedua upaya itu sama sekali tidak mengurangi keistimewaan gubahannya. Oleh karena itu, gaya bahasanya secara konseptual sangat mapan dan kokoh dan sebagai salah satu tanda bagi ungkapan yang sangat lembut dan serasi".[3]

   Muthran juga mengatakan: "Puisi al-Barudi secara umum merupakan hasil keterampilan yang tidak dapat disaingi, baik oleh generasi yang lalu maupun yang baru, dengan sedikit kreativitas serta sentuhan emosi yang melimpah ruah. Untuk puisinya ia memilih gaya bahasa Arab terindah, kata-kata terbaik, dan ia menyanyikannya berdasarkan inspirasi dirinya. Perumpamaan bagi pembacanya adalah sama dengan orang yang mendengar pendendang yang mahir. Ia tidak akan merasa bosan tatkala ia mendapatkan kata-kata yang tidak jelas untuk dipahami kalau nada-nada itu terus saja didendangkan, bahkan terus bergoyang, terbuai dengannya, hingga tercipta dalam dirinya perasaan duka sedemikian rupa namun ia tidak merasakan kesedihan dari liriknya. Ini merupakan karakteristik puisinya, dan puncaknya."

---

[2] *Majalah Sarkis*, tahun kedua, edisi 13, (November 1906); lihat juga Dr. Ali al-Hadidi, *Mahmud Sami al-Barudi, Syâ'ir an-Nahdhah*, (Kairo: Maktabah al-Anglo al-Mishriyyah, 1969), hlm. 407.

[3] *Al-Jawânib al-Mishriyyah*, edisi 572, (15–02–1904).

"Kita tidak lupa atas jasanya yang perlu disebutkan secara khusus di sini, yaitu bahwa ia merupakan penyair pertama era baru. Artinya, ia merupakan penyair pertama yang mengembalikan keindahan dan kejernihan bagian awal yang ada pada masa lalu ... Anda pasti akan menemukan salah satu *qashîdah*-nya bergerak menuju era tertinggi dari masa bangsa Arab. *Qashîdah*-nya tersebut bagaikan gunung yang menjulang. *Qashîdah-qashîdah* lainnya yang berada di seputarnya bagaikan tiang-tiang yang didirikan dari bebatuan puing yang berceceran tak tertata. Dengan demikian, puisinya merupakan puisi hasil keterampilan dan penciptaan nada."[4]

d. Muhammad Husain Haikal mengatakan: "... puisi al-Barudi pada masanya merupakan puisi baru secara keseluruhan: peniruannya terhadap generasi lama merupakan hal baru, perbedaannya dengan mereka pun baru, dan upayanya untuk mengatakan berdasarkan contoh mereka pun baru."[5] "Hal itu karena ia merupakan puncak tinggi yang ujungnya tak dapat ditandingi oleh puncak lainnya pada eranya dan pada lima abad sebelumnya. Ia muncul di hadapan masyarakat dengan membawa pengetahuan sastra yang belum pernah mereka kenali dari para penyair mereka, dengan tema-tema yang tidak pernah mereka ketahui dari mereka, dengan sampiran yang belum pernah mereka dengar ketika mereka mendendangkannya, dengan kekuatan yang sudah sejak lama telah terputus dari mereka, dan dengan retorika yang memikat hati."[6]

e. Muhammad Mandur mengatakan: "Meskipun memilih baju tradisional untuk puisinya, penyair besar ini (al-Barudi) telah merajutnya dari kekuatan dan keindahan bahasa puisi Arab yang sampai kepadanya. Ia mampu menundukkan bahasa tradisional tersebut untuk menyingkapkan perasaan-perasaannya, meng-

[4] *Al-Majallah al-Mishriyyah*, tahun III, edisi XIV, (1909), hlm. 429–431.

[5] *Muqaddimah Diwân al-Barudi*, jld. I, hlm 30.

[6] Ali al-Hadidi, *Mahmud Sami al-Barudi ...*, hlm. 406.

ilustrasikan panorama-panaromanya, atau menceritakan peristiwa-peristiwa di masanya sehingga dapat dikatakan bahwa tempayan besar yang lama itu semakin menambah kekuatan dan kebesaran puisinya."[7]

f. Abbas Mahmud al-Aqqad mengatakan: "al-Barudi adalah orang yang memiliki jasa dalam memperbarui gaya puisi dan menyelamatkannya dari pemaksaan yang mandul serta mengembalikannya ke naluri yang sehat dan ekspresi yang benar."[8]

Di sini kami tidak akan membicarakan berbagai kontradiksi yang muncul dalam penilaian-penilaian tersebut. Tampak dalam penilaian-penilaian itu apa yang dilihat oleh sebagian kritikus sebagai kekurangan, oleh yang lainnya justru dilihat sebagai kelebihan, terutama berkaitan dengan persoalan "keterampilan menciptakan puisi (*shinâ'ah*)". Kami hanya akan menyimpulkan—berdasarkan contoh-contoh bagaimana puisi al-Barudi diapresiasi—apa yang dalam pandangan kami berguna dalam konteks pembahasan ini. Dalam pandangan saya, penilaian-penilaian ini muncul terutama dari situasi psikologis—nasionalis. Para kritikus tersebut dan para pembaca puisi yang memiliki kecenderungan seperti mereka, membayangkan bahwa al-Barudi merepresentasikan dalam puisinya:

a. Kebesaran dan kealamiahan masa lalu.
b. "Semangat kearaban yang abadi."
c. Keyakinan penuh akan keberlangsungan kebesaran Arab lama.
d. Bukti yang sangat sempurna bahwa masa kini akan menyeruak di hadapan cahaya masa lampau yang klasik.
e. Kepercayaan penuh terhadap tradisi dan jati diri Arab.

---

[7] *Asy-Syi'r al-Mishriy ba'da Syauqi*, juz I, (1955), hlm. 1–2.

[8] *Syu'ara' Mishr wa Bî'atuhum fî al-Jil al-Madi*, hlm. 22.

Akan tetapi, situasi kejiwaan—nasionalisme ini memiliki kesejajarannya pada tataran seni, dan tercermin pada beberapa hal berikut ini:

a. Format yang mapan.
b. Mengikuti dan meniru generasi lama.
c. Pengakuan terhadap generasi lama sebagai paus puisi, dan karena itu muncul pengakuan bahwa mereka harus diikuti dan dijadikan sumber.
d. Penghormatan terhadap belenggu-belenggu masa lalu, berupa kaidah-kaidah puisi, retorika, kata-kata dan *wazan*.
e. Tidak ada kompleksitas dalam gaya bahasa.
f. Merepresentasikan ide-ide dan ilustrasi-ilustrasi serta emosi-emosi generasi awal sebab emosi dalam pandangan mereka bersumber pada alam, dan alam bersifat konstan dan tidak berubah. Oleh karena itu, tidak ada tempat untuk mengubah emosi. Sastra klasik (tradisional) yang benar adalah yang konsisten dengan emosi generasi awal.[9]

Dengan demikian, sebutan terhadap al-Barudi sebagai "Penyair Kebangkitan" bersumber pada:

a. Apresiasi terhadap al-Barudi dalam kaitannya dengan apa yang disebut dengan era kemuraman atau masa kemunduran.
b. Penilaian terhadapnya terkait dengan masa lalu, yaitu kaitan menghidupkan kembali.
c. Penilaian terhadap al-Barudi dalam hubungannya dengan gerakan kebangkitan politik-budaya: bebas dari penjajahan Utsmani, keterbukaan dengan budaya Barat dan memanfaatkannya dalam rangka mengembangkan kehidupan Arab.

---

[9] Al-Hadidi, *Mahmud Sami al-Barudi ...*, hlm. 408.

d. Penilaian terhadapnya terkait dengan apa yang mereka sebut dengan penegasan terhadap "semangat kearaban" sebagai kontra terhadap kecenderungan Turki-Utsmani.

Semua ini dapat dikembalikan pada sebab-sebab yang dapat diringkas sebagai berikut:

a. Alasan nasionalisme: adanya puisi yang mengingatkan bangsa Arab terhadap tradisi puisi lama mereka, dalam iklim kesuraman Utsmani, menjadi jalan untuk membanggakan jati diri di satu sisi, dan jalan ke arah perasaan akan keberlangsungan dan keunggulan tradisi tersebut, di sisi lain, dan menjadi jalan bagi munculnya kesadaran bahwa bangsa Arab merupakan pribadi istimewa yang tidak dapat ditekan atau dihapuskan. Dalam puisi al-Barudi—dari sisi pandangan tradisional—mengandung semua ini.

   Puisi semacam ini mengandung keinginan menarik ulang tradisi puisi Arab. Keinginan ini memberikan perasaan kepada orang Arab, berhadapan dengan Barat, bahwa ia memiliki sastra sendiri yang sejajar dengan sastra Barat. Oleh karena itu, ia tidak memerlukan Barat dari sisi sastra sekalipun ia membutuhkannya di bidang keilmuan.

b. Elokuensi (*Fashâhah*) sebagai karakter unik Arab. Puisi al-Barudi juga mengulang kembali elokuensi bahasa Arab dalam bentuknya yang klasik. Hal ini menyebabkan orang Arab berkeyakinan bahwa puisinya merupakan puisi yang menghapuskan apa yang disebut oleh pandangan tradisional sebagai *rikakah*, yaitu terkait dengan karya puisi yang penulisnya berusaha untuk membebaskan diri dari peniruan terhadap model-model Arab kuno, dan berusaha membuat bentuk-bentuk baru dari pengalaman puisi di Barat, dan pada giliriannya juga merupakan jalan untuk melepaskan diri dari *rikakah kedua—rikakah ibtidzal* yang mendominasi di era yang disebut dengan era kegelapan, yang bermula dengan jatuhnya Baghdad (1258 M.). Era ini dipenuhi dengan puisi yang diciptakan secara paksa, lepas dari percikan kreativitas, dan tunduk pada

formalitas bahasa. Selain itu, di era ini juga tumbuh kecenderungan untuk menjauhi bahasa baku dan penulisan dengan bahasa 'amiyah.

c. Peniruan/imitasi: Pandangan tradisional yang dominan menyebutkan bahwa puisi Arab, seperti yang sudah mapan terutama dalam puisi Jahiliah, memiliki karakter yang mutlak tak dapat berubah. Tugas penyair berikutnya hanya memegang penuh karakteristik tersebut: sampiran yang mapan, kosakata yang padat, ungkapan yang kuat, pola prosodi Khalilian, dan pola perpuisian. Pandangan ini melihat puisi al-Barudi sebagai mengandung pola yang kuat, yang meniru karakteristik tersebut. Khususnya bahwa al-Barudi:

   1. Membaca puisi dan menghafal puisi Arab lama.
   2. Memahami tujuan puisi Arab dan menjelaskan letak keindahannya.
   3. Meriwayatkan puisi Arab; dalam arti memorinya mengilustrasikan kata-kata dan struktur puisi Arab.
   4. Demikianlah bakatnya terbentuk, dan seperti itulah seharusnya bakat penyair terbentuk.
   5. Hanya dengan cara seperti itu ia dapat mengakar dalam kearaban dan bahasa Arab dengan segala karakteristik kata dan strukturnya. Memori puitikanya terdiri dari: lirik, nada, imajinasi, dan struktur sehingga menjadi sumber yang sudah siap tersedia. Dalam menulis puisinya, al-Barudi tinggal mengingat dengan baik; maksudnya ia menciduk dari air sumber tersebut secara spontan tanpa jerih payah, atau tanpa bersusah payah.

Selain itu, bisa ditambahkan bahwa ia mengulang kembali sistem lama dari *qashîdah*: (a) mengawali *qashîdah* dengan puisi cinta; (b) menyebut Padang Sahara yang dilalui penyair; (c) menyebut kendaraan unta yang menjadi kurus dan bencana-bencana yang ditemukannya; dan (d) keluar untuk tujuan tertentu.

Selain itu, al-Barudi juga mengulang kembali pola generasi lama:

a. Menjadikan satu bait berdiri sendiri dengan cara strukturnya dibuat sempurna, seolah-olah satu bait saja berdiri sendiri dari sebelum dan setelahnya.

b. Membuat sisipan untuk keluar dari satu bentuk ke bentuk lain, dari satu maksud ke maksud yang lain dengan suatu cara tertentu yang membuat tujuan pertama sejalan maknanya dengan maksud kedua. Demikianlah selanjutnya. Hal itu agar tidak terjadi sesuatu pun yang tidak disukai dalam proses peralihan.

c. Penataan rangkaian yang mapan dan bergaya retorik (ujaran sejalan dengan konteksnya) sehingga makna-maknanya tidak menjadi tertutup, sebaliknya mudah ditangkap.

    Al-Barudi sendiri mendefinisikan seni puisinya sebagai mengulang kembali definisi-definisi lama. Ia mengatakan: "Puisi terbaik adalah apabila kata-katanya umum, demikian pula makna-maknanya. Mudah dicerna, namun jauh sasarannya. Jauh dari tanda-tanda dipaksakan. Bebas dari serampangan, tidak memerlukan pemikiran yang keras. Inilah karakteristik puisi yang baik."[10]

d. Menghidupkan kembali atau membangkitkan: "Selain semua hal di atas, bisa juga ditambahkan bahwa pandangan tradisional mengatakan bahwa puisi al-Barudi: 'membangunkan yang lama dari tidurnya, merobek-robek kafan-kafan yang membungkusnya ratusan tahun, melepaskan bayang-bayang terlupakan darinya, menyanyikan alunan-alunan lamanya yang abadi di hati dan yang diwariskan sepanjang zaman. Oleh karena itu, ketika didengar oleh masyarakat sezamannya seolah-olah mereka mendengarkan al-Mutanabbi, al-Buhturi, asy-Syarif, an-Nabighah, atau Antarah bin Syadad. Mereka pun kemudian mendendangkan lagunya dan terbuai mendengarkan *qashîdah*-nya. Puisinya dapat mengantarkan mereka pada kebesaran kita yang telah lenyap dari mereka.

[10] *Muqaddimah Dîwân al-Bârûdi,* juz I, hlm. 3.

Puisinya mengantarkan mereka pada kondisi yang mereka anggap bahwa mereka telah berada dalam jarak yang sangat jauh di mana nenek moyang mereka pernah memiliki relasi dengannya. Rasa percaya diri mereka terhadap bahasanya pun—bahasa Al-Qur'an—kembali. Mereka berkeyakinan bahwa kekuatannya tetap di sepanjang masa. Kekurangan bukan ada padanya ketika mereka menduga bahasa tersebut berada di penghujung ajalnya. Mereka menyadari bahwa kekurangan ternyata terdapat dalam diri mereka, dalam kebudayaan mereka yang mereka batasi hanya pada gaya-gaya generasi belakangan, terdapat dalam cita rasa mereka yang menjadi rusak karena dipaksa-paksakan, terletak dalam watak mereka yang menjadi kering lantaran tidak adanya kehormatan nasional dan kemanusiaan di era-era kegelapan dan kesewenang-wenangan Turki. Kebangkitan yang diberikan al-Barudi hingga kini senantiasa diingat sebagai perkembangan terbesar yang pernah terjadi dalam kehidupan puisi Arab di era modern ini."[11]

Era yang disebut dengan "era kebangkitan" didahului dengan masa yang disebut dengan masa kegelapan. Masa ini dimulai semenjak jatuhnya Baghdad dalam serangan Hulagu (1258 M.), seperti yang disepakati oleh semua sarjana. Akan tetapi, mereka berbeda pendapat mengenai tahun berakhirnya:

a. Berakhir tahun 1798 (ketika Napoleon memasuki Mesir).

b. Berakhir di penghujung abad XIX M.

c. Berakhir tahun 1908 ketika Undang-Undang Utsmani diumumkan.

[11] Lihat Al-Hadidi, *Mahmud Sami al-Barudi ...,* hlm. 407. Lihat pula Anwar al-Jundi, *Adhwa' ala al-Adab al-Arabiy al-Muâshir*, (Kairo: Dar al-Katib al-Arabi, 1969), hlm. 135–144; Syauqi Dha'if, *Al-Adab al-Arabiy al-Mu'âshir fî Mishr,* cet. III, (Mesir: Dar al-Maarif bi Mishr, t.t.), hlm. 83–91.

d. Berakhir tahun 1914 ketika Perang Dunia berakhir.

Dengan demikian, era tersebut berlangsung paling tidak sekitar lima setengah abad, dan dalam hitungan maksimal sekitar enam setengah abad. Tidak disangsikan bahwa era tersebut merupakan era kegelapan dari sisi ekonomi, politik, dan sosial. Akan tetapi, apakah benar era ini juga merupakan era kegelapan dari sisi sastra: puisi atau budaya secara umum?

Penamaan era tersebut dengan era kegelapan menunjukkan bahwa dalam benak orang yang menamakannya demikian ada kriteria mengenai era pencerahan. Era pencerahan ini di satu sisi disebut dengan era kebangkitan, di sisi lain ia merupakan era atau beberapa era yang mendahului era kegelapan.

Tidak diragukan bahwa puisi Arab di era kegelapan ini mengalami kemunduran dari era sebelumnya. Kemunduran ini secara khusus bersifat kuantitas. Namun demikian, kita juga dapat menemukan gerakan puisi yang penting, yang berjalan selama era ini, tanpa ada keterputusan. Barangkali untuk mengkaji gerakan ini kita harus melontarkan kembali masalah-masalah yang berkaitan dengan era kebangkitan. Kita melontarkannya secara berbeda dari yang umum.

Pertanyaan pertama dalam hal ini adalah: apakah kita akan menganalogkan kemajuan dalam gerakan puitika dengan pemahaman dan ekspresinya mengenai semangat masa, atau dengan kembalinya ke dasar yang mapan dan upayanya untuk meniru atau mengikutinya? Apakah kemunduran puisi diakibatkan oleh penolakan untuk kembali dan meniru tersebut? Untuk menjawab dua pertanyaan tersebut, pertama-tama kita harus melayangkan pandangan kita pada karya puisi di era yang disebut dengan era kegelapan.

Bagaimana karakteristik karya tersebut?

Pertama, dari sisi keberlanjutan, penulisan puisi antara tahun 1258 dan 1850 (650–1300 H.) tidak berhenti, di samping juga keberlangsungan gerakan pemikiran yang tercermin pada Ibn Khaldun

(1332–1406), Ibn Mandzur (m. 1311), dan Ibn Bathuthah (1304–1377). Tokoh pertama adalah pencetus Ilmu Sosiologi, tokoh kedua adalah pembuat ensiklopedi bahasa, dan tokoh yang ketiga adalah pembangun sastra petualangan.

Kedua, puisi di era ini memiliki corak metropolitan: kesenangan dan kemewahan serta bermain kata-kata yang sesuai dengan kesenangan dan kemewahan tersebut.

Ketiga, puisinya memiliki corak kreatif. Kreasi, dalam pandangan Ibn Rasyiq, lebih baik daripada alamiah. Puisi ini didasarkan pada upaya mengikuti zaman dan masyarakat zaman itu. Selain itu, puisi tersebut juga didasarkan pada ujaran yang biasa didengar secara umum dan makna-makna yang mudah. Penyair dalam istilah Ibn Waki' at-Tanisy menjadi seperti pemilik suara merdu yang menarik masyarakat. *Qashîdah* atau lagu-lagu ringan yang menyediakan kenikmatan indriawi tumbuh pesat.

Keempat, bahasa *qashîdah* mengalami perkembangan, baik dari sisi struktur formalnya (berbagai nada dalam satu struktur) atau dari sisi penggunaan bahasa *amiyah* dan berbagai corak ekspresi lainnya (*muwassyah*, *dubit*, *alkan kan*, *zajl,* dan *muwaliya*).

Kelima, qashîdah mulai berubah menjadi potongan yang berbicara seputar satu ide atau masalah tertentu. Inilah yang menjadi pengantar bagi munculnya kesatuan *qashîdah.*

Keenam, memberikan konsentrasi pada dunia sesuatu, mendeskripsikan hal-hal parsial dari kehidupan sehari-hari.

Demikianlah, tampak bahwa puisi di era ini berjalan di arah kreasi seni menuju batas-batas yang tidak dikenali puisi sebelumnya. Akan tetapi sebaliknya, ia berjalan di dunia kota yang baru tumbuh dengan segala sensitivitasnya, dan ia menjadi serupa dengan zaman.

Bisa jadi era kemunduran tersebut memang merupakan kemunduran bila dikaitkan dengan penyair besar seperti Abu Tamam, Abu Nuwas, al-Mutanabbi, atau Imri' al-Qais. Akan tetapi, era tersebut

secara pasti bukan merupakan kemunduran bila dikaitkan dengan al-Barudi. Paling tidak, era tersebut telah berhasil mewujudkan perkembangan mendasar dalam struktur *qashîdah* dan dalam bahasa puisi. Sementara al-Barudi telah mengabaikan perkembangan ini dan ia kembali ke bentuk-bentuk lama.

Tidak disangsikan bahwa puisi al-Barudi memiliki peran menghidupkan. Dalam pengertian bahwa puisinya dengan sangat kuat telah mengembalikan masa lalu. Bisa jadi penghidupan kembali ini memiliki arti penting secara nasionalisme-politik; dalam arti menguatkan rasa percaya diri, mendorongnya untuk dapat bertahan menghadapi musuh, atau berjuang menentangnya. Pada tataran ini dapat dikatakan bahwa puisi al-Barudi memiliki peran menonjol dalam memberikan kesadaran nasional.

Akan tetapi, peran ini bukan semata-mata bersifat puitika dalam pengertian tertentu dari kata itu, melainkan juga bersifat historis. Puisi ini dalam tataran historis sama dengan prosa, atau dengan pemikiran secara umum. Dengan demikian, apresiasi terhadap karya al-Barudi di sini adalah apresiasi terhadap kesejarahannya, bukan pada artistiknya.

Puisi diapresiasi melalui karakter artistiknya. Artinya, puisi merupakan cara tersendiri dalam berekspresi, cara yang berbeda dari prosa, dan dari prosa ilmiah. Kalau puisi berbicara mengenai tema-tema nasionalisme, tentunya tidak berarti bahwa ia puisi yang baik secara artistik. Tema apa pun tidak memiliki makna pentingnya secara negatif maupun positif, dalam mengapresiasi artistika puisi.

Berangkat dari penekanan atas peran dari karakter tersebut dalam setiap apresiasi terhadap puisi, kami dapat mengatakan, berkaitan dengan puisi al-Barudi, bahwa sekalipun kita menekankan kaitan konsep kebangkitan dengan kembali ke yang lama, kita tidak dapat memasukkan upaya menghidupkan bentuk-bentuk lama ke dalam konsep tersebut, baik itu bentuk artistik, sosial, politik ataupun yang lainnya. Bentuk-bentuk ini sejalan dengan kondisi, kebutuhan

dan situasi yang sudah selesai, dan telah digantikan oleh kondisi, kebutuhan, dan situasi yang baru. Jadi, sudah barang tentu muncul bentuk-bentuk baru yang sejalan dengan kondisi, kebutuhan, dan situasi yang baru itu. Pada gilirannya, kita tidak dapat menyebut pembaruan sebagai keterampilan yang meniru dasar yang mendahului sebab pembaruan merupakan sikap kreatif yang mendasar dan menyeluruh.

Dengan demikian, konsep kebangkitan sebenarnya terkait erat dan mendasar dengan konsep perubahan. Ketika kami mengatakan kebangkitan sudah barang tentu berarti peralihan dari kondisi sebelumnya atau masa lalu ke situasi kini yang berbeda, dan juga tentunya berarti bahwa kondisi baru secara kualitas dalam geraknya secara umum lebih progresif daripada kondisi masa lampau. Oleh karena itu, tidak benar kalau konsep kebangkitan mengandung sesuatu yang mengacu pada "tradisi" atau "upaya menghidupkan kembali" sebab keduanya mengandung makna kemunduran; maksudnya mengandung upaya mengadopsi bentuk-bentuk kehidupan—budaya yang muncul di masa lampau, untuk menjawab masalah-masalah yang sebenarnya bukan lagi masalah-masalah kini. Selain itu, ketika seorang penyair di abad XX menghidupkan kembali bentuk-bentuk ekspresi puitik yang ada di abad VI atau VII, pada dasarnya ia tidak hanya menghidupkan bahasa puisi lama, tetapi pada saat yang sama juga menghidupkan pemikiran dan sikap lama. Hal itu karena bahasa puisi tidak bisa terlepas dari kandungannya. Penyair yang menghidupkan kembali bentuk-bentuk ekspresi lama, ia tidak muncul dari sikap yang baru, tetapi muncul dari pemikiran dan sikap lama yang menghasilkan bentuk-bentuk tersebut.

Hal ini tidak berarti bahwa puisi baru bermula dari ketiadaan. Agar seorang penyair menghasilkan yang baru, ia harus mencabut akar-akar masa lalunya, dan memisahkan diri dari tradisi. Tidak berarti demikian, tetapi kalau memang harus kembali ke yang lalu, semestinya tidak boleh kembali ke bentuk-bentuknya, tetapi kembali ke dorongan dinamis yang melahirkan bentuk-bentuk itu. Kon-

sekuensinya, keterkaitan dengan puisi lama tidak berarti terikat dengan cara-cara mengekspresikannya, tetapi berarti terikat dengan semangat terdalam yang menggerakkannya.

Di sini, kesalahan mendasar pada para penyair tradisional, dan di antara mereka adalah al-Barudi, adalah anggapan mereka bahwa bentuk-bentuk ekspresi yang mengaktualkan pengalaman puitika Arab lama merupakan fakta-fakta yang mutlak, padahal bentuk-bentuk itu tidak lebih dari sekadar pengalaman-pengalaman dan ekspresi-ekspresi terbatas. Ia mendapatkan makna pentingnya sejauh ia dapat menyoroti pengalaman kekinian dan menyingkapkan cakra-wala-cakrawala yang tidak dikenali.

Padahal yang menjadi landasan adalah melampaui pandangan atau sikap tradisional. Sikap ini berpandangan bahwa kepribadian merupakan keberlangsungan—akumulasi. Intinya adalah berkutat pada jati dirinya, tetap terkait dengannya. Hal ini seperti gulungan benang. Yang baru di sini adalah adanya perpanjangan pada benang aslinya. Bahkan dapat dikatakan bahwa dalam pandangan ini sebenarnya tidak ada yang baru, yang ada hanya keberlanjutan terus-menerus. Wajar bahwa keberlanjutan-akumulasi pada tataran makna menyebabkan adanya kemiripan dan keberlakuan bentuk pada tataran ekspresi. Pada gilirannya, hal ini memunculkan kehidupan dalam zaman horisontal yang menegaskan dan menjamin ke-berlanjutan.

Namun demikian, tetap berada dalam zaman horisontal menarik para penyair untuk menulis *nazham-nazham* prosais. Hal itu karena mereka mengambil kesamaan-kesamaan yang ditinggalkan oleh generasi lama mereka; antara dunia internal dan dunia eksternal mereka. Mereka mempelajari kawasan internalnya, menyusun *qashî-dah* mereka dengan cara yang sesuai dengan *qashîdah* generasi lama. Dari sini, yang ada adalah pengulangan.

Keadaannya yang tetap ini pada akhirnya justru menyebabkan terbunuhnya bentuk-bentuk yang lama itu sendiri. Hal itu lantaran tindakan pengulangan.

Dari sini perlu bergerak dari sudut pandang yang baru, bahwa zaman kreasi-zaman puisi tidak bersifat horisontal, tetapi vertikal. Zaman ini muncul hanya dengan menghancurkan zaman horisontal. Artinya, hanya dengan membuat jarak antara yang lalu dengan yang kini.

Hidup dalam tataran zaman horisontal berarti hidup dalam tataran suatu kebiasaan dan pembawaan tanpa terputus atau melawan. Apa yang membedakan manusia dari makhluk-makhluk lainnya adalah kemampuannya untuk memisahkan diri, melawan dan menciptakan jarak antara dia dengan dirinya, dalam dirinya: penyair yang kreatif, umpamanya, melampaui secara terus-menerus apa yang ia wujudkan sebab ia merasakan secara terus-menerus bahwa ia tidak puas dengan kesamaan-kesamaan yang ia buat antara dirinya dengan dunia eksternal, dan juga karena ia merasa bahwa apa yang ingin dia tulis atau yang menjadi ambisinya belum terpenuhi. Seolah-olah kreativitas merupakan negasi yang muncul. Dalam perspektif ini keberlanjutan dan kemiripan menjadi bentuk negasi terhadap kreativitas, sebab keduanya menyebabkan pengulangan produk para pendahulu.

Yang menjadi inti dalam puisi adalah senantiasa menyingkapkan dan membuat hubungan-hubungan baru. Karakteristik puisi berada dalam vertikalitasnya: ia selalu membukakan di depan pembacanya dunia kesamaan yang lebih kaya, memunculkan dalam dan di sekitar pembacanya sesuatu yang menjadikannya mampu menyingkapkan manusia dan segala sesuatu dalam gerak lain, tidak umum, dalam gelombang lain yang tidak dikenali, dan dalam sorotan yang membukakan cakrawala yang masih perawan.

Dari sini kami katakan bahwa substansi kreativitas terletak pada keberbedaannya, bukan pada kemiripannya. Juga kami katakan bahwa kekayaan tradisi puisi bagi suatu bangsa mana pun diukur dari sejauh mana keberbedaan itu.

Atas dasar ini, kami katakan bahwa kembali ke masa lalu atau akar berarti kembali ke kreativitas, bukan kembali ke bentuk-bentuk

yang telah diciptakan. Kembali ke masa lalu puisi Arab, dengan lain kata, tidak berarti berdiri dalam masa lalu, tetapi maknanya adalah melampauinya. Pada gilirannya, melampaui ini tidak berarti bahwa sang penyair Arab saat ini harus menulis puisi yang lebih baik dari puisi yang pernah ditulis generasi sebelumnya. Akan tetapi maknanya adalah ia harus masuk ke dalam wilayah-wilayah yang jauh lebih mendalam dalam dugaan atau wawasan Arab. Dari sini kami menekankan bahwa zaman kreativitas bukan bersifat horisontal, bukan benang yang bersambung, melainkan kekinian-kekinian atau momen-momen; maksudnya ia merupakan semburan yang terputus; bahwa dunia puisi tidak diciptakan secara sempurna sekali waktu. Kesempurnaan itu tidak ada, dalam bentuknya yang sudah tersedia, dalam titik waktu yang disebut masa lalu, atau diletakkan dalam apa yang disebut dengan tradisi, seperti yang dikatakan oleh kaum tradisionalis, melainkan senantiasa dalam keterbukaan, senantiasa menerima untuk menjadi lebih kaya, indah, mendalam, menyeluruh, dan bahwa kesempurnaan itu merupakan gerak yang tidak pernah selesai, dan senantiasa tidak pernah sempurna.

MA'RUF AR-RASHAFI
Modernitas-Tema

1

Puisi Ma'ruf ar-Rashafi[1] dibandingkan dengan puisi al-Barudi mencerminkan lompatan. Puisi ar-Rashafi lebih dekat dengan realitas, lebih konsisiten dan lebih menyeluruh wawasannya. Kami akan mengetengahkan masalah-masalah yang dia lontarkan dalam puisinya, sesuai dengan urutan berikut ini:

1. Kritik terhadap kekinian Arab. Kami akan menunjukkan pandangan-pandangannya mengenai situasi sosial dan politik di satu sisi, dan di sisi lain, pendapat-pendapatnya mengenai peradaban Barat dan bagaimana ia memandangnya sebagai orang Arab.

---

[1] Ia dilahirkan di Baghdad pada 1875 dalam keluarga miskin. Ayahnya adalah seorang sersan dalam militer pemerintahan Utsmani. Ketika al-Barudi meninggal (1904), ia berusia sekitar 30 tahun. Sementara al-Barudi mempunyai kedudukan menteri, kemudian kepala kementrian, ar-Rashâfi bekerja sebagai anggota dalam majelis delegasi, kemudian anggota dalam parlemen Irak. Keduanya sama-sama memiliki perhatian terhadap politik dan menjalani politik praktis. Akan tetapi, ar-Rashafi menjalani akhir kehidupannya dalam keadaan miskin. Ada yang mengatakan bahwa ia terpaksa berjualan rokok untuk menyambung hidupnya.

Kehidupan ar-Rashafi ditandai dengan keberaniannya dalam menyatakan: secara politik, ia menyerang pemerintahan Utsmani, setelah menyerang pemerintahan Inggris. Secara sosial, ia menyerang adat kebiasaan, tradisi-tradisi keagamaan, dan lain sebagainya. Sikapnya ini menyebabkan munculnya fatwa bahwa ia kafir, bukunya yang bertitel *Rasâ'il at-Ta'lîqât* dibakar, dan ia diusir dari Irak. Ia meninggal pada 1945.

Antologi puisinya terbit dalam cetakan baru dalam dua volume besar yang diterbitkan oleh Dâr al-Audah, Beirut, 1972.

2. Mengkritik masa lalu bangsa Arab dari sisi agama dan sejarah.
3. Menyerukan pada kekinian (kontemporeritas). Ia menunjukkan dasar-dasarnya, sebagaimana yang ia lihat, yaitu menolak penjajahan atau bebas dari dominasi eksternal, bebas dalam masyarakat dan keilmuan.
4. Pandangannya mengenai puisi dan perannya.

Kekinian Arab dalam puisi ar-Rashafi menggambarkan kehancuran secara menyeluruh. Negara-negara Arab dari ujung ke ujung lainnya, dalam istilah dia, merupakan puing-puing. Meski demikian, ia menegaskan bahwa ada keterkaitan yang mendalam antara realitas dengan nasib negeri tersebut, serta keharusan untuk bekerja dan berjuang untuk membangkitkannya.

Ar-Rashafi menjelaskan secara detil gambaran tersebut dalam kritiknya terhadap kondisi Irak yang ada ketika itu. Gambaran tersebut merupakan kondisi-kondisi—contoh-contoh dari kondisi Arab, yang secara umum sebagai berikut:

a. Dari aspek sosial-politik rakyat dikuasai oleh perpecahan dan perseteruan, tidak adanya persatuan dalam menghadapi bahaya bersama, tidak ada rasa percaya di antara berbagai kelompok masyarakat, saling bertentangan terkait dengan situasi-situasi keagamaan, dan menentang keilmuan dan nalar. Sistem politiklah yang paling bertanggung jawab. Hal itu karena sistem inilah yang mempraktikkan kesewenang-wenangan, despotis, dan yang mengadopsi tujuan-tujuan yang bertentangan dengan tujuan rakyat. Sistem ini pada kenyataannya merupakan sistem palsu: para penguasa menjadi budak asing, dan kemerdekaan hanya formalitas saja. Oleh karena itu, undang-undang dan lembaga negara hanya sebatas dua kata yang tidak memiliki makna selain ketergantungan dan perbudakan.

Gambaran ini semakin buram ketika ia berbicara mengenai kondisi perempuan dalam masyarakat Irak. Ia menunjukkan bahwa dasar keterbelakangan dan perbudakan terletak pada keterbelakangan perempuan Arab. Perempuan terpenjara. Ia dijerat dengan belenggu adat. Dari sini bangsa Arab merendahkan maternalitas, sebuah simbol kelahiran dan perubahan. Sikap bangsa Arab yang menerima perempuan-perempuan mereka dihina menjadi pengantar bagi mereka untuk menerima diri mereka sendiri dihina orang lain.

Dalam hal ini, ia memberikan kritik pedas terhadap beberapa adat kebiasaan dalam hal ini. Ia mengatakan bahwa *hijab* (cadar) yang diwajibkan kepada perempuan atas nama *syara',* bukan termasuk *syara'*, justru menentangnya merupakan keharusan sekalipun umpamanya agama sendiri mengatakan demikian. *Hijab* yang sebenarnya adalah pengetahuan dan moral. Ia mengatakan bahwa perempuan bukannya makhluk yang tidak sempurna. Atas dasar ini, ia harus menikmati kemerdekaan dan kebebasannya. Tidak akan ada kemajuan apabila persamaan antara laki-laki dan perempuan tidak terwujud.

Ia menunjukkan bahwa perempuan muslimah merupakan kelompok masyarakat yang paling banyak mengalami kesewenang-wenangan dan kemunduran daripada yang lainnya. Mereka tidak belajar dan tidak bekerja. Bagaimana mungkin perempuan seperti itu dapat membangun generasi berilmu? Ia berpendapat bahwa kondisi perempuan Arab saat ini lebih buruk daripada kondisinya di era Jahiliah. Islam tidak mungkin menentang kemajuan bagi perempuan, atau menentang peradaban. Situasi umum perempuan justru bertentangan dengan agama Islam. Ia menyimpulkan bahwa perempuan harus diberi hak-hak sipilnya secara utuh.[2]

[2] Lihat *qashîdah-qashîdah* berikut ini secara berututan: *Ilâ al-Ummah al-Arabiyyah*, hlm. 245; *Tijâh ar-Raihâni, Syakwâya al-Âmmah*, hlm. 313; *Kaif Nahnu fî al-Irâq*, hlm. 399; *Hukûmah al-Intidâb*, hlm. 403; *Al-Mar'ah fî asy-Syarq*, hlm. 125; *Nisânunâ"*, hlm. 130; *Hurriyyah az-Zawâj Indanâ*, hlm. 135; *Al-Mar'ah al-Muslimah*, hlm. 140;

Ketika menegaskan bahwa para penguasa merupakan budak-budak asing, ini berarti ia menegaskan bahwa semua budak pasti despotis ketika ia berada dalam posisi kekuasaan. Hal itu karena ia mengekspresikan ketidakmampuannya dalam berhadapan dengan asing dengan cara menekan rakyat, dan secara khusus menekan kelompok-kelompok nasionalis. Demikianlah kondisi yang ada di Irak. Dari sini rakyat didominasi oleh kondisi pengangguran dan ketundukan. Rakyat terbelah menjadi dua kelompok: minoritas yang eksploitatif dan mayoritas yang dieskploitasi. Kondisi rakyat ini digambarkan dalam puisinya *Al-Hurriyyah fî Siyâsah al-Musta'mirîn*.[3] Dalam *qashîdah* itu ia mengatakan bahwa undang-undang kehidupan seperti yang dibuat oleh asing dan para pendukungnya didasarkan pada kebodohan, tidak ada pengkajian, bersifat amatiran, serampangan, dan *status quo*, serta tidak adanya tindakan politis. Undang-undang ini mengharuskan manusia untuk mengulang-ulang apa yang dikatakan kepada mereka oleh penjajah dan antek-anteknya yang berkuasa. Mereka sama sekali tidak memiliki pendapat sendiri.

b. Dari sisi hubungan dengan peradaban Barat, ar-Rashafi dalam kritiknya terhadap peradaban ini membedakan antara ilmu dengan politik, atau antara peradaban sebagai ide dan peradaban sebagai praksis. Ia mendukung peradaban sebagai ide, dan menolaknya sebagai praksis. Hal itu karena ia melihat pada diri orang Barat adanya pemisahan antara teori dengan praktik. Barat, umpamanya, menyerukan kebebasan secara teoretis, namun politik Barat memperkenankan secara praksis perbudakan terhadap bangsa-bangsa. Mereka menolak perbudakan dalam retorika, namun secara praksis mereka menjalankannya. Atas dasar ini, kebenaran tidak memiliki makna penting di luar Barat. Kebenaran adalah

---

At-Tarbiyyah wa al-Ummahât, hlm. 144; *Ilâ al-Hijâbiyyîn*, hlm. 157, (*Antologi*, vol. I); *Al-Âdât Qâhirât*, hlm. 316 (*Antologi*, vol. II, Dâr al-Audah).

[3] *Al-Hurriyyah fî Siyâsah al-Musta'mirîn*, vol. II, hlm. 374. Lihat pula *Mu'tarak al-Hayâh*, vol. II, hlm. 100; *Siyâsah lâ Hammâsah*, hlm. 181.

apa yang bersifat Barat. Dengan logika kolonialisme ini Timur menjadi jarahan Barat.[4]

Barat, umpamanya, mengklaim bahwa ia memisahkan antara agama dan negara, dan untuk itu ia juga menentang fanatisme agama atau kelompok. Akan tetapi kenyataannya bahwa klaim ini tidak didukung dengan praktik. Dia memberikan contoh mengenai hal itu dengan pidato Jenderal Gouraud di Beirut,[5] tatkala ia menyinggung Perang Salib yang memunculkan memori pahit bagi Timur. Sepatutnya ia tidak menyinggung hal itu. Di Barat ada pemisahan di permukaan antara agama dan politik, namun sebenarnya keduanya merupakan kesatuan. Kardinal dan Jenderal adalah satu dengan penampilan yang berbeda. Kepentingan politik Barat sebenarnya didikte oleh sikap-sikap agamanya. Demikian pula kepentingan-kepentingan agamanya didikte oleh sikap-sikap politiknya.

Sementara itu, hubungan Timur dengan Barat sebenarnya adalah hubungan antara yang dieksploitasi dengan yang mengeksploitasi, yang tertekan dengan yang menekan. Barat menghisap darah Timur, dalam ungkapan Sang Penyair. Barat merampas kekayaan Timur. Lebih dari itu, Barat memunculkan permusuhan di antara penduduk Timur. Mereka mendirikan pemerintahan dan sistem-sistem yang loyal terhadapnya. Untuk melengkapi kepentingannya itu, Barat memalsukan sejarah Timur. Mereka menebarkan kekurangan-kekurangan Timur dan menghapuskan kelebihan-kelebihannya. Dengan demikian, dunia ada dua: Barat yang despotik dan Timur yang teraniaya.[6] Ar-Rashafi akhirnya menyerukan bangsa Arab untuk melakukan revolusi terhadap Barat. Ia menegaskan bahwa revolusi ini tidak bisa berjalan kecuali

---

[4] Lihat, umpamanya, *Al-Haqq wa al-Quwwah*, hlm. 290; *Wilson bain al-Qaul wa al-Fi'l*, vol. II, hlm. 337.

[5] Lihat *Mazhâhir at-Ta'ashshub fî Ashr al-Madaniyyah*, vol. II, hlm. 332.

[6] Lihat, umpamanya, *Wilson bain al-Qaul wa al-Fi'l*, vol. II, hlm. 337; *Yâ Muhibb asy-Syarq*, hlm. 344; *Al-Inkliz fî Siyâsatihim al-Isti'mâriyyah*, vol. II, hlm. 416.

bangsa Arab melepaskan diri dari beban masa lalu, membanggakan masa lalu dan konsentrasi pada pengetahuan. Konsentrasi tersebut tidak bisa berarti mengikuti Barat. Adapun yang harus dilakukan adalah memanfaatkan pengalaman Barat dan membangun sesuatu yang baru sesuai dengan kepribadian dan kebutuhan bangsa Arab.[7]

3

Ar-Rashafi melihat masa lalu dari dua tataran: *pertama,* agama secara khusus, dan *kedua,* peradaban secara umum. Terkait dengan tataran pertama, dengan terus terang ar-Rashafi menyatakan bahwa ia menolak agama sebagaimana yang sampai kepadanya—dari dua aspeknya, yaitu keyakinan-keyakinan mitis dan juga hasil-hasil pembuatan aturan (*tasyri'*).

Bagi ar-Rashafi, agama bukan diwahyukan, melainkan merupakan aturan yang dibuat oleh individu-individu yang cerdas. Ketika menolak wahyu, ia tentunya juga menolak kenabian serta menolak keberadaan para nabi. Konsekuensi logis dari pengingkaran terhadap agama, dalam bentuknya yang mewujud pada wahyu dan kenabian, adalah pengingkaran terhadap seluruh ajaran atau keyakinan yang dibawa agama.

Sebagai contoh, dia menolak keabadian ruh. Ia mengatakan bahwa ruh bukan berasal dari substansi langit seperti yang diajarkan agama, melainkan diciptakan dari tanah seperti halnya badan. Oleh karena itu, ia tidak megakui ide kebangkitan, surga, dan neraka. Selain itu, langit yang disinggung oleh ajaran-ajaran agama sebagai "tempat" keabadian dan kenikmatan tidak lebih hanya angkasa raya di mana bumi bergerak.

Jadi, ar-Rashafi menolak ide mengenai pahala dan siksa. Konsekuensinya, ia menolak shalat atau puasa seperti yang dilakukan

[7] Lihat, umapamanya, *Mu'tarak al-Hayah*, hlm. 100; *Al-Majlis al-Umûmi*, vol. II, hlm. 237.

orang lain dalam rangka mendapatkan surga dan bidadari. Dari sini ia mengkritik prinsip pengajaran agama; dalam arti bahwa agama tidak boleh diambil secara begitu saja, tetapi harus diambil setelah dilakukan pengkajian yang panjang dan mendalam. Dari sisi aturan ia melihat bahwa kebekuan selalu mengikuti aturan. Andaikata tidak beku, tentu aturan-aturan itu mengalami perubahan seiring dengan perubahan waktu.

Ar-Rashafi berusaha mengamati gejala-gejala kebekuan ini pada adat kebiasaan dan tradisi di satu sisi, dan pada tokoh-tokoh agama di sisi lain. Oleh karena itu, ia mengkritik adat kebiasaan dan tradisi yang menjadi dominan berkat kekuatan agama atau atas nama agama. Ia mengkritik tokoh-tokoh agama sebagai simbol kebekuan dan keterbelakangan.[8]

Pada tataran kedua, yakni tataran peradaban secara umum, ar-Rashafi menegaskan perlunya meninggalkan sikap-sikap membanggakan diri dan mengagung-agungkan kebesaran masa lalu. Kebesaran-kebesaran itu memang telah terjadi di suatu era yang tak lagi milik kita. Oleh karena itu, kebesaran itu tak lagi berguna dalam kehidupan kita. Jadi, langkah pertama yang harus dilakukan adalah memisahkan diri dari masa lalu, betapapun masa lalu itu agung, dan merapatkan diri dengan masa kini.

Sang penyair (ar-Rashafi) berusaha memberikan alasan mengapa harus melakukan pemisahan berdasarkan alasan-alasan berikut:

1. Membanggakan masa lalu menunjukkan bahwa masa kini beku.
2. Terkait secara erat dengan masa lalu menjadi batu sandungan dalam bekerja untuk membangun masa depan.
3. Ada banyak hal di masa lampau yang kita banggakan sebagai kenyataan, namun bisa jadi itu hanya ilusi-ilusi yang dibuat sejarah. Dalam kaitan ini ia menggambarkan sejarah sebagai sesat dan

[8] Lihat, umpamanya, *Haqîqati as-Salbiyyah*, hlm. 522; *Bain ar-Rûh wa al-Jasad*, hlm. 522; *Lau*, vol. I, hlm. 519; *As-Sajâyâ fauq al-Ilm wa fauq al-Ilm*, vol. II, hlm. 367.

bohong. Ia mempertanyakan: kalau kita saja bisa meragukan orang-orang yang hidup bersama mereka saat ini, bagaimana mungkin kita dapat mepercayai berita-berita mengenai mereka yang telah berabad-abad telah meninggal?[9]

4

Seperti itulah ar-Rashafi mengajak kita untuk keluar dari *status quo* menuju kekinian, atau yang ia sebut dengan perubahan. Perubahan mengasumsikan masyarakat terlepas dari faktor eksternal, dan bebas dalam aspek internal. Untuk melepaskan diri dari penjajahan dan bebas dari dominasi eksternal harus ada prasyarat. Adapun prasyarat paling utama yang dibuat oleh ar-Rashafi adalah bangsa Arab sendiri harus bebas dari apa saja yang menyebabkannya menjadi bangsa yang mudah bagi terjadinya dominasi, seperti fanatisme agama. Di sini ia mengkritik para reformer Turki yang kembali pada kekuasaan agama daripada bergerak lebih jauh, yaitu membangun kesatuan negara. Di antara prasyarat (lainnya) adalah kesatuan dalam berjuang di kalangan bangsa terjajah. Dalam hal ini, ia heran dengan bangsa besar yang menerima penjajahan, seperti India.

Di antara prasyarat (yang lain) adalah bahwa orang Arab harus mengalami kebebasan secara penuh menurut kata itu sendiri. Pengertian kebebasan di sini terletak pada keberanian merobek adat kebiasaan demi menegakkan kebenaran, sekalipun upaya itu bertentangan dengan masyarakat. Makna lain dari kebebasan adalah orang Arab tidak boleh menuntut kebebasan hanya untuk dirinya sendiri. Sebab, kebebasan tidak terpisah-pisah. Seorang individu tidak akan bebas di negerinya selama masih ada seorang individu lainnya yang tidak menikmati kebebasan. Dengan demikian, kebebasan ini merupakan substansi dan tujuan tertinggi dari ke-

[9] Lihat, umpamanya, *Nahnu wa al-Mâdi*, vol. I, hlm. 93; *Khilâl at-Târîkh*, vol. II, hlm. 163.

hidupan. Individu tanpa kebebasan adalah mayat, dan negara tanpa kebebasan adalah kuburan.[10]

Kontemporeritas menurut ar-Rashafi tercermin pada ilmu pengetahuan dengan segala prestasinya. Ia menulis banyak *qashîdah*. Dalam *qashîdah-qashîdah* itu ia menjunjung tinggi ilmu pengetahuan. Ia mengatakan bahwa ilmu lebih dari sekadar cahaya kehidupan. Ia merupakan urat nadi kehidupan. Dari sini perkembangan dan nasib bangsa tergantung pada sejauh mana bangsa itu mengadopsi ilmu pengetahuan. Dengan demikian, ilmu pengetahuan akan menjadikan bangsa tidak memerlukan masa lalu yang sudah kuno dan akan menjadikannya sebagai tuan bagi nasibnya sendiri. Ia akan ikut serta dalam membangun masa depan, hanya dengan syarat bangsa tersebut—dan ini yang selalu ia ulang-ulang—menjadi tuan bagi dirinya sendiri. Ilmu tanpa kemandirian dan kemerdekaan dalam suatu bangsa sama sekali tidak berarti. Bahkan, ia akan mirip dengan senjata yang dibawa oleh seorang yang kalah.

Dari sini ar-Rashafi menekankan perlunya membangun dan memeratakan lembaga-lembaga pendidikan dan menyiapkan iklim bagi kehidupan ilmiah yang benar. Di sini patut disinggung bahwa yang ia maksud dengan ilmu lebih merupakan semangat keilmuan atau sikap keilmuan dan ide kreatif daripada hasil-hasil dari semangat tersebut. Patut kami singgung pula dalam kaitan ini adalah bahwa suatu ketika ia melontarkan sebuah *qashîdah* di institut militer di Irak. Dalam *qashîdah* itu ia menyatakan bahwa perang adalah seni tanpa senjata dan keberanian dan bahwa seni itu dibangun atas pengetahuan.

Keyakinan yang total terhadap ilmu pengetahuan inilah yang mendorong ar-Rashafi untuk menyuarakan seluruh hasil prestasi pengetahuan. Ia menggambarkan berbagai bentuk penemuan, ide,

[10] Lihat, umpamanya, *Mu'tarak al-Hayâh*, hlm. 100; *Mayyit al-Ahyâ' wa Hayy al-Amwât*, vol. I, hlm. 443; *Mâ Hâkadzâ*, hlm. 263; *Al-Fîl wa al-Haml*, vol. II, hlm. 379; *Fî Sabîl Hurriyah al-Fikr*, hlm. 141; *Tanbîh an-Niyâm*, hlm. 296; *Al-Âdât Qâhirât*, hlm. 316; *Fî Haflah Syauqi*, vol I, hlm. 379.

dan kreasi ilmiah pada masanya. Dalam hal ini, mungkin *qashîdah*-nya yang berjudul *Fi al-qithâr* merupakan *qashîdah*-nya yang paling kuat.[11]

Tatkala ar-Rashafi sampai pada keyakinan seperti itu, keyakinannya pada ilmu pengetahuan dan keharusan melakukan perubahan, perhatian sosial-politiknya menjadi semakin bertambah. Sebagai akibatnya, bertambah pula kritik pedasnya terhadap sistem kekuasaan. Ia menggerakkan masyarakat untuk memiliki perhatian terhadap faktor-faktor yang membangun peradaban. Ia berbicara tentang berbagai peristiwa baru yang terjadi. Ia memberikan perhatian terhadap problematika kehidupan sehari-hari yang menyedihkan. Konsekuensi dari semua itu, ia menyerukan perubahan dan revolusi.

Hanya saja dalam praktiknya, ar-Rashafi menemukan berbagai kendala. Ia merasa bahwa yang ia katakan tidak memiliki gema sama sekali, dan pada gilirannya, ia merasa asing di negerinya sendiri. Sang penyair pun kemudian cenderung putus asa. Ia kemudian berusaha bergerak menuju ke cakrawala lain yang mampu menampungnya. Hal itu karena tanah airnya terasa menyesakkan. Ia menulis *qashîdah*-nya yang bertitel *Ba'da an-nuzûh* pada 1922, setelah ia meninggalkan Baghdad menuju Beirut. Ia bertekad untuk tidak kembali lagi ke Irak.[12]

5

Ar-Rashafi merumuskan posisinya terhadap puisi dari dua sisi: negatif dan positif. Dari sisi pertama, ar-Rashafi mengatakan bahwa

---

[11] Lihat, umpamanya, *Al-Ilm*, hlm. 262; *Fî al-Qithâr*, hlm. 563; *As-Safar fî at-Tomobile*, hlm. 581 dst. Lihat juga *qashîdah-qashîdah*-nya (yang lain): *Al-Washfiyyât* dan *Al-Kauniyyât*, vol. I. Dalam *qashîdah* pertama ia berbicara tentang ide-ide, pandangan-pandangan ilmiah, seperti grafitasi, listrik, kesatuan materi, dan lain sebagianya, sementara dalam *qashîdah* kedua ia berbicara mengenai temuan-temuan sains, seperti pesawat terbang, kereta api, telegraf dan lain sebagainya.

[12] Lihat, umpamanya, *Ba'du an-Nuzûh*, hlm. 320; *Hukûmah al-Intidâb*, hlm. 403; *Al-Wizârah al-Mudznibah*, hlm. 409; *Âl as-Sulthanah*, vol. II, hlm. 276; *Tanbîh an-Niyâm*, vol. I, hlm. 296.

ia menolak sikap meniru, maksudnya meniru pola-pola generasi lama, seiring dengan seruannya pada pengetahuan dan kekinian.

Dari sisi kedua, pendapatnya mengenai puisi didasarkan pada dasar-dasar berikut:

1. "Menjelaskan kebenaran." Menyuguhkan fakta nyata harus menjadi tujuan utama penyair.
2. Jelas dan tidak rumit.
3. Kreatif; dalam arti membuat tema-tema baru dengan pola yang baru.
4. Kesejajaran kata dengan makna. Maksudnya, tanpa ada sisipan di satu sisi, dan di sisi lain sang penyair harus menggunakan ungkapan-ungkapan baru ketika berbicara tentang tema-tema baru.
5. Puisi harus dengan prosa.
6. *Qashîdah* harus merupakan kesatuan yang integral.
7. Puisi harus edukatif atau merupakan faktor pengetahuan.[13]

Puisi ar-Rashafi memberikan contoh penting dalam mengkaji hubungan antara "isi" dengan "bentuk", atau "makna" dengan "kata", seperti yang terus berlangsung di "Era Kebangkitan; maksudnya dalam mengkaji hubungan antara "tradisi dengan "kekinian" (modernitas). "Isi" dalam puisi ini "bersifat kontemporer", bahkan dapat digambarkan—dalam bingkai historisnya—sebagai progresif-revolusioner. Meski demikian, "bentuk" ekspresinya mengenai "isi" tetap tradisional.

[13] Lihat, umpamanya, *Fî al-Ma'had al-Ilmi*, hlm. 320; *Siyâsah lâ Hammâsah*, hlm. 181; *Fî Sabîl Hurriyyah al-Fikr*, hlm. 141; *Khawâthir Syâ'ir*, hlm. 505; dan *Wa Ana wa asy-Syi'r*, vol. I, hlm. 543.

Ada aspek-aspek yang mapan dalam mengujarkan dan cara-cara yang dipakai dalam mengujarkan. Aspek-aspek ini cocok untuk semua perubahan di dunia dengan segala sesuatunya. Inilah yang direpresentasikan dengan sangat baik oleh puisi ar-Rashafi. Dia membicarakan masalah-masalah yang sangat baru bagi kehidupan bangsa Arab.[14] Ia mengekspresikannya dengan pola penyampaian yang sangat tradisional. Dari sini, puisinya memberikan kepada peneliti materi penting untuk direnungkan, yaitu masalah eklektisisme yang dilakukan oleh sang penyair yang tertarik dengan pola ekspresi masa lalu, dan pada saat yang sama tertarik dengan realitas yang selalu berubah.

Membaca ar-Rashafi akan menyingkapkan kepada kita sebuah sosok yang tercengang dengan realitas pengetahuan pada tataran perubahan dan perkembangan, namun dalam mengekspresikan ketakjubannya itu, ia senantiasa terbelenggu oleh estetika yang dipaksakan oleh realitas lain. Bahkan ketika melakukan pembacaan, tampak bagi kita; bahwa dari sisi sikap intelektualnya ar-Rashafi mengadopsi pengetahuan dengan segala prestasinya dengan penuh semangat seperti orang yang lebih mengutamakan masa kini dan mendatang daripada masa lalu dan bahwa masa lalu tidak mencerminkan kesempurnaan baginya. Masa lalu bukan mitos atau simbol yang menggerakkan dan memberikan orientasi bagi potensi kejiwaannya. Akibatnya, tampak bahwa ia tidak ingin mempertahankan struktur sistem sosial, tetapi sebaliknya, ia menganganankan untuk mendekonstruksi dan meruntuhkannya agar lahir struktur yang lebih dapat mengikuti pengetahuan. Dengan kata lain, tampak bainya bahwa masa lalu tidak inspiratif, namun pengetahuanlah yang menjadi

[14] Umpamanya, ia menulis *qashîdah-qashîdah* mengenai kesatuan materi, gravitasi, listrik, sinar rontgen, Darwin dan perkembangan, Descartes dan pencapaian keyakinan melalui kesangsian, sosialisme, gerbong dan kereta, sepak bola, Otomobil, telegraf, fotografi, tram way, kapal terbang, bilyard, jam, gambar fotografi, bioskop ... dsb. Selain itu, ia juga menulis seputar persoalan-persoalan yang terkait langsung dengan agama, politik, militer, moral, dan adat kebiasaan. Ia tidak ragu-ragu menggunakan kata-kata asing dalam puisinya, seperti telpon, teleskop, atomobil, kardinal, jenderal, fasisme ... dsb.

inspirasi sehingga masuk ke dalam pengetahuan mengandung arti masuk ke dalam zaman perubahan dan kemajuan.

Selain itu, ar-Rashafi juga tidak melihat lokomotif, umpamanya, dengan pandangan seperti orang memandang masa lalu dengan simbol-simbolnya, seperti yang dilakukan al-Barudi ketika menggambarkan Perang Krete (Yunani), atau seperti Syauqi ketika mengilustrasikan pesawat terbang. Ar-Rashafi tidak menyematkan terhadap benda-benda tersebut atribut-atribut lama seperti yang dilakukan keduanya (al-Barudi dan Syauqi). Artinya, ia tidak melihat temuan-temuan masa kini dengan pandangan masa lalu. Ia melihatnya sebagai peristiwa-peristiwa ilmiah yang penting dan otonom. Peristiwa-peristiwa itu patut diterima dan diikuti oleh manusia. Dalam hal ini, ia mengutamakan masa kini yang dinamis daripada masa lalu yang mati.

Meski demikian, tatkala kita mengamati bagaimana cara ar-Rashafi menyampaikan pada khususnya, dan bagaimana dia mengamati struktur ekspresinya secara umum, kita melihat bahwa masa lalu bagi ar-Rashafi, dari sisi artistiknya, ada dua: mapan dan yang punah. Yang punah adalah sebagian dari adat-istiadat, tradisi, pikiran-pikiran dan institusi-institusi, tidak seluruhnya. Sedangkan yang mapan adalah sastra-bahasa; maksudnya kaidah-kaidah yang secara artistik dikenal sebagai soko guru puisi. Dalam kaitan ini, ar-Rashafi mempertahankan, dari sisi artistika penulisan, kemapanan format. Warisan ada secara *a priori* bila dikaitkan dengan realitas puisi. Warisan di sini adalah *qashîdah* sebagai sesuatu yang terkodifikasikan—dokumen, dari sisi keterkaitan antarbagian dalam sebuah sistem ketukan yang integral, prosodi yang menyatu; dari sisi rajutan, konteks dan struktur *qashîdah*.

Sikap—maksudnya bagaimana menghadapi dunia dengan segala sesuatunya—selalu merupakan sikap orang yang mau merenungkan secara rasional, menganalisis, mengevaluasi, menatap, memberikan pertimbangan, dan setelah itu baru memutuskan hikmah atau ajaran (pesan).

Perkembangan *qashîdah* bagi ar-Rashafi benar-benar merefleksikan tingkat perubahan sosial. Tema baru masuk ke dalam kerangka puisi. Tema itu sendiri masuk ke dalam kerangka masyarakat. Sebagaimana rangka puisi merupakan cover bagi tema, demikian pula rangka sosial merupakan cover bagi tema. Sebagaimana sesuatu yang baru melahirkan getaran kecil dalam rangka puisi, tanpa menggoyangnya, demikian pula yang baru itu melahirkan getaran kecil dalam rangka sosial. Ia menghiasinya, namun masih dalam permukaan saja, tanpa menggoyang dasar-dasar sosial atau tingkatan-tingkatannya yang dalam.

Dari sini tampak bahwa warisan dalam puisi ar-Rashafi merupakan kelanjutan memorial yang penuh dengan jejak-jejak teks yang bermunculan. Teks-teks ini mengejawantahkan satu model inti, atau sejumlah pola yang menjadi dasar dan berfungsi sebagai puitika, atau soko guru puitik. Penyair di sini tidak memproduksi *qashîdah*, tetapi memproduksi ulang pola dasar *qashîdah*. Puisi lebih tampak sebagai gejala sosial daripada sebagai gejala artistik. Hal itu karena warisan secara sosial mendasari masyarakat, antara penyair dengan pembacanya disatukan dalam *qashîdah*. Mereka tidak menyatu lantaran puisi, tetapi menyatu lantaran sistem puisi yang diwariskan dan mapan. Dalam sistem ini terkandung nilai-nilai yang menentukan sensivitas gaya bahasa, dan yang memunculkan rasa tenang dan yakin pada diri penyair dan sekaligus pembaca.

Semua ini menunjukkan fakta berikut: ketika kita mentransfer *qashîdah* ar-Rashafi menjadi prosa dan membacanya sebagai prosa, tranformasi tersebut tidak akan merusak signifikansi atau maknanya, bahkan tidak juga terhadap estetikanya. Dengan kata lain, berdasarkan wataknya, transformasi *qashîdah* tersebut menjadi prosa tidak akan mengubahnya secara mendasar, sebagaimana yang dapat terjadi pada *qashîdah* baru. Ini mengandung arti bahwa ar-Rashafi menggunakan bahasa sebagai sarana yang otonom untuk membawa ide yang juga otonom. Dengan demikian, *qashîdah* menjadi *wazan*, prosodi, dan ide. Dari sini, *qashîdah* seperti itu mudah ditransformasikan

ke bentuk prosa biasa tanpa kehilangan misi yang dibawanya. Pada tataran ekspresi kami dapat katakan bahwa inti ekspresi adalah kata tunggal, bukan kalimat. Kata tunggal adalah ide, bukan imaji.

Kesimpulannya, *qashîdah* ar-Rashafi merupakan bukti lain bahwa *qashîdah*-pola (*qashîdah-qashîdah*-pola-pola) masa lampau membentuk suatu sistem bahasa tersendiri, atau bahasa khusus, yang ada secara objektif dalam bahasa. Semua *qashîdah* berikutnya tumbuh bersama dalam iklim bahasa seperti ini di antara seluruh *qashîdah*. Semua *qashîdah* tradisional berfungsi sebagai memori yang bergerak dalam ingatan—pola: semua *qashîdah* di era kini, pada dasarnya merupakan memori dari *qashîdah* yang ada di masa lampau.

Demikianlah, *qashîdah* ar-Rashafi, seperti halnya seluruh *qashîdah* tradisional, pertama-tama didefinisikan berdasarkan kesastraannya, dalam pengertian yang diberikan secara tradisional terhadap kata "sastra", dan kedua didefinisikan berdasarkan afiliasinya terhadap sistem puitika, yaitu pola dasar *ala* Khalilian, serta berdasarkan anggapan bahwa *qashîdah* memberikan sebuah tema yang jelas kepada pembaca misi (pesan). Jadi, penulisan *qashîdah* di sini cenderung mirip dengan pembuatan sesuatu yang ditunggu sang penerima untuk digunakan dan dimanfaatkan. Dalam hal ini, ar-Rashafi—sekalipun ide-idenya bersifat "revolusioner"—mengulang kembali pola retorika tradisional.

KELOMPOK *AD-DÎWÂN*
Modernitas / Identitas

1

Kita telah mengkaji dua model puisi di fase pertama dari era kebangkitan: al-Barudi dan ar-Rashafi. Kita telah melihat bahwa keduanya merupakan variasi dari satu dasar, yaitu struktur tradisional puisi Arab, sebagaimana yang tercermin secara khusus pada apa yang disebut dengan soko guru puisi. Jika ar-Rashafi dari sisi teoretis lebih progresif dalam memahami puisi dan lebih mendasar ide-ide intelektual dan politiknya maka dari sisi ekspresinya sendiri ia tetap berada dalam fundamentalisme kerangka tersebut. Sama sekali tidak mengubah apa pun sekalipun dia berbicara mengenai tema-tema dan masalah-masalah baru, atau berbicara mengenai peradaban modern melalui prestasi-prestasinya, terutama prestasi ilmiah. Masing-masing dari keduanya memandang segala sesuatu dan ide-ide alam sebagai peristiwa atau gejala eksternal. Mereka berada dalam posisi sebagai penonton yang merenungkan kemudian membungkus peristiwa-peristiwa itu dengan baju retorika-intelektual yang ia rasakan sesuai.

Pada tataran estetika, berkaitan dengan sikap ini, tidak ada perbedaan antara Syauqi, az-Zahawi, Hafizh, dan teman-teman satu angkatan mereka: Ali al-Ghayati, Ismail Shabri, Muhammad Abdul Muthallib, dan Ahmad Muharram. Apakah mereka berbicara mengenai perjuangan dan nasionalisme, atau mengenai Persatuan

Islam, Penguasa dan kaitannya dengan penjajah, mengenai penjahan itu sendiri, atau mengenai reformasi dengan segala bentuk politik dan sosialnya, atau mengenai tema-tema lainnya: mereka semua—tentunya dengan tingkat perbedaan bakat dan retorikanya—sama-sama mengikuti titik pijak yang dihidupkan oleh al-Barudi: struktur ekspresi tradisional.

Dari sini, puisi pada fase ini dapat dikatakan sebagai *ihyâ'iyyah salâfiyyah* (paham menghidupkan ulang moyangisme). Secara artistik, puisi ini didasarkan pada model. Puisi ini mengambil pola dan model-model yang baik atau yang dipandangnya sebagai baik dari puisi lama. Puisi tersebut mengikuti pola-pola tersebut, gaya dan struktur *qashîdah*, gaya ekspresinya dan hubungan bahasa dengan realitas. Bahkan, peniruan ini kadang-kadang mengulang-ulang sampiran-sampiran (bagian awal) *qashîdah* lama, seperti bentuk puisi cinta yang mengawali *qashîdah* pujian, politik, sosial, atau pembicaraan mengenai puing-puing. Lebih dari itu, kadang-kadang puisi tersebut juga mengulang kembali cara berbicara yang dimotori oleh Imri' al-Qais, berbicara mengenai kemah, pohon kurma, petunjuk arah di Sahara, unta, kilat dan hujan, dengan kerangka yang sama dengan yang dibuat oleh para penyair di era Jahiliah. Mungkin yang paling jelas dalam menggambarkan para penyair di era ini adalah pernyataan al-Manfaluthi yang mengatakan: Para penyair Mesir di era ini bukan penyair negeri ini, tidak pula penyair zaman ini. Mereka tak lain merupakan sekelompok pedagang kuda yang berlari kencang. Mereka senantiasa memberikan gambaran kepada kita, gambaran-gambaran bohong mengenai sastra Jahiliah lama".[1]

Sikap memegang kuat terhadap model ini menyebabkan puisi hanya sebatas penciptaan kata-kata, di satu sisi, dan sekadar abstraks, di sisi yang lain. Hal ini menyebabkan penyair hanya merupakan gema yang menyuarakan suara-suara masa lalu, dan ia kehilangan jati dirinya. Kesimpulannya, puisi seperti ini sama sekali tidak memberi-

[1] Ahmad al-Kasyif, *Muqaddimah Dîwân al-Kâsyif*, juz II (1914); Lihat juga Ahmad Haikal, *Tathawwur al-Adab al-Hadits fî Mishr*, hlm. 147.

kan tambahan apa pun dari sisi estetika. Ia hanya *nazhm* murni bagi pikiran-pikiran yang umum dan dominan sehingga tidak mungkin dapat dibedakan antara seorang penyair dengan penyair lainnya, berdasarkan pandangannya yang unik, atau pandangannya terhadap alam sehingga para penyair ini tidak memiliki identitas seni.

Dalam iklim seperti ini muncul kecenderungan yang direpresentasikan oleh apa yang disebut dengan Kelompok *ad-Diwân*: al-Aqqâd (1889–1964), Syukri (1886–1949), dan al-Mâzini (1889–1949). Kecenderungan dari kelompok ini didasarkan pada klaim menolak model, di satu sisi, dan mencoba mewujudkan puisi yang sejalan dengan ruang dan waktu, di sisi yang lain.

Ketiga tokoh tersebut terlibat dalam bidang politik dan sosial. Mereka menolak *status quo* dan menginginkan kondisi yang lebih baik. Dari sisi budaya, mereka cenderung pada budaya Inggris, sementara dari sisi metodologi-pemikiran, mereka lebih mengandalkan akal.

2

Upaya kritik pertama yang memuat prinsip-prinsip bagi kelompok ini muncul dengan nama *Ad-Dîwân* yang terbit dalam dua juz, tahun 1921.

Dalam pengantar juz I dikatakan bahwa tujuan dari *Ad-Dîwân* adalah “menampilkan yang baru dalam puisi, kritik dan penulisan” sehingga ada batas yang jelas antara dua era, tidak ada sesuatu pun yang memungkinkan adanya keterkaitan antara keduanya”. Pengantar tersebut menggambarkan aliran ini sebagai “humanis, bersifat kemesiran-kearaban.”

Aliran ini bersifat kemanusiaan karena ia, di satu sisi “menerjemahkan watak manusia secara bebas dari peniruan karya yang sudah dicemarkan”, dan di sisi yang lain karena ia merupakan “buah dari pertemuan bakat-bakat kemanusiaan secara umum dan perwujudan emosi bersama antarberbagai jiwa secara keseluruhan.”

Aliran ini bersifat kemesiran karena “para tokohnya adalah orang Mesir yang dipengaruhi oleh kehidupan Mesir”, sementara ia dikatakan bersifat kearaban karena menggunakan bahasa Arab.

Demikianlah, para pendukung *Ad-Dîwân* ini akhirnya menggambarkan aliran ini sebagai “kebangkitan sastra paling sempurna yang muncul dalam bahasa Arab semenjak kebangkitan itu ada,” khususnya bahwa mereka mendirikan *Ad-Dîwân* dengan sentuhan historis: sejarah terus berjalan dengan cepat tak tergantikan. Sejarah memutuskan bahwa setiap keyakinan menghancur-leburkan patung-patung yang sebelumnya disembah.” Dengan sentuhan ini mereka mulai mengkritik puisi generasi sebelum mereka, dan setelah itu mereka memaparkan prinsip-prinsip mereka.

Kelompok *Ad-Dîwân* melihat bahwa asy-Syauqi merupakan tokoh paling menonjol dan sempurna bagi puisi tersebut. Oleh karena itu, kritik mereka difokuskan pada puisi asy-Syauqi. Al-Aqqâd merupakan kritikus paling menonjol. Setelah buku *Ad-Dîwân* tidak dicetak ulang semenjak tahun 1921, al-Aqqad melanjutkan kritiknya terhadap asy-Syauqi pada majalah *al-Balâgh al-Usbu'iy* dengan judul “Puisi di Mesir”. Ia menulis delapan makalah yang di kemudian hari diterbitkan dalam juz pertama dari buku *Sâ'ât bain al-Kutub* (hlm. 105–112). Ia mengkritik asy-Syauqi dalam sebuah makalah yang diterbitkan dalam edisi khusus tentang dia yang bertitel *As-Siyâsah al-Usbû'iyyah*, dan juga dalam sebuah makalah bertitel *al-Balagh al-Yaumiy*. Kesepuluh makalah tersebut kemudian dicetak ulang pada 1927. Setelah itu, ia melanjutkan kritiknya dalam empat makalah yang dikumpulkan dalam bukunya yang bertitel *Syu'arâ' Mishr wa Bi'atihim fî al-Jil al-Madi,*” (hlm. 15–188).

Dalam juz pertama dari buku *Ad-Dîwân,* al-Aqqad mengambil satu contoh puisi asy-Syauqi, yaitu *qashîdah*-nya yang berkenaan dengan elegi Muhammad Farid. Bagian awal dari elegi tersebut berbunyi:

> Setiap makhluk hidup akan menjemput kematian
> Para penumpang silih berganti sementara kematian tetap ganas
> Generasi awal dari abad ke abad telah pergi
> Masa kini tidak lama, dan yang hancur tidak tetap
> Bukankah yang Anda lihat dan dengar
> Hanya kebaikan dan jasa-jasa mereka saja

Al-Aqqâd menggambarkan *qashîdah* di atas sebagai pengulangan dari apa yang sudah dikenal. *Qashîdah* tersebut merupakan "kata mutiara yang dikatakan oleh orang tua. Bahkan, *qashîdah* yang baik pun "tidak lebih hanya sebagai fakta-fakta latihan anak-anak tingkat SD, seperti kismis itu dari anggur, atau 2X2=4. Dengan demikian, *qashîdah-qashîdah* itu hanyalah kekayaan yang rendah nilainya, tidak banyak manfaat dan secara isi gagal dibandingkan dengan yang sebelumnya, seperti *qashîdah*-nya al-Ma'arri: "Menurut tradisi dan keyakinanku tidak berguna... dst". Dalam *qashîdah* ini sang filsuf kematian cenderung berkreasi.

Di bagian kedua dari *Ad-Dîwân,* al-Aqqâd menjadikan *qashîdah* Syauqi yang bertema elegi terhadap Mushthafa Kamil sebagai contoh lain dari puisinya. Ia memberikan empat catatan kritis yang ia pandang sebagai gejala umum dalam seluruh puisinya. Catatan-catatan kritis tersebut adalah:

a. Tidak integral. *Qashîdah* merupakan kumpulan bait-bait yang berserakan, tidak ada yang menyatukannya selain prosodi. Dengan demikian, *qashîdah* bukan merupakan kesatuan makna. Kesatuan seperti ini dalam sebuah *qashîdah* tidak akan terwujud kecuali apabila *qashîdah* merupakan "karya seni utuh yang merupakan gambaran sebuah pikiran, atau gambaran dari pikiran-pikiran yang berdekatan, sebagaimana keutuhan patung dengan semua anggota-anggota (tubuhnya), bentuk dengan bagian-bagiannya, dan lirik musik dengan nada-nadanya". Tanpa itu, puisi hanya sekadar kata-kata "tanpa memuat ide-ide yang berlaku, atau emosi yang utuh mengenai kehidupan". Ia akan lebih mirip dengan sel-

sel janin yang belum sempurna, antara yang satu dengan yang lainnya mirip, atau seperti bagian-bagian dari sarang-sarang hewan rendah yang anggota tubuhnya tidak memiliki karakter yang pasti, dan fungsi-fungsinya belum terdiferensiasikan."

b. Absurd, dalam arti ada kekacauan pesan dalam *qashîdah*. Kekacauan ini tercermin pada (adanya ide yang-*ed.*) serampangan, penyimpangan, berlebihan, bertentangan dengan kenyataan, dan pikiran yang menyimpang dari rasionalitas, atau kurang berguna.

c. Taqlid, yakni pengulangan sesuatu yang umum, baik format kata maupun maknanya. Termasuk dalam pengulangan ini adalah bentuk kutipan (*iqtibâs*) dan plagiasi.

d. Gemar dengan hal-hal yang bersifat aksidental, bukan substansi. Ini bertentangan dengan watak puisi yang sebenarnya. Ketika puisi tidak berasal dari sumber indera yang paling dalam, dalam arti ia berasal dari perasaan yang hidup dan emosi yang menjadi sumber bagi hal-hal yang konkret sebagaimana makanan menjadi sumber bagi darah, bau bunga menjadi elemen wewangian, sebagai ciri khas puisi watak yang kuat dan kebenaran yang hakiki maka puisi tersebut hanya puisi kulit dan permukaan semata. Bahkan, ia merupakan puisi indriawi yang menyesatkan dan palsu.

Demikianlah al-Aqqâd menolak kalau dikatakan bahwa para penyair generasinya dipengaruhi oleh Syauqi dan para pengikutnya. Ia mengatakan: "Generasi yang muncul setelah Syauqi sama sekali tidak terpengaruh olehnya, baik dari sisi bahasa maupun semangatnya". Dari sisi bahasa, generasi ini "membaca antologi-antologi generasi lama, kemudian mengkajinya dan mengagumi stile-stile yang sejalan dengan mereka". Dari sisi semangat, "generasi yang muncul setelah Syauqi merupakan hasil dari aliran yang tidak ada kemiripannya dengan generasi yang mendahuluinya dalam sejarah sastra Arab modern. Ia merupakan tokoh yang banyak membaca bahasa Inggris, bacaannya tidak terbatas hanya sastra Prancis, seperti kebanyakan sastrawan Timur yang muncul di penghujung abad yang lalu (XIX).

Tokoh aliran ini sekalipun banyak mendalami sastrawan dan penyair Inggris, ia tidak lupa akan Jerman, Itali, Rusia, Spanyol, Yunani, dan Latin Kuno. Barangkali aliran ini banyak memanfaatkan kritik sastrawan Inggris melebihi dari puisi dan jenis-jenis penulisan lainnya. Saya tidak salah kalau mengatakan bahwa Wiliam Hazlit merupakan imam bagi aliran ini dalam kritik sebab dialah yang mengarahkan aliran tersebut pada makna-makna puisi, jenis-jenis sastra, dan tujuan-tujuan penulisan, serta tema-tema perbandingan dan cuplikan."[2]

Mengenai pola hubungan antara generasi al-Aqqâd dengan budaya Inggris, ia mengatakan: "aliran yang mendominasi pemikiran Inggris dan Amerika di akhir abad XIX adalah aliran yang menurut mereka dikenal dengan madzhab profetik dan metafora, yaitu aliran yang di antara tokoh-tokohnya yang terkenal adalah Carlile, John Stuart Mill, Shelley, Byron, dan Woodworth. Aliran ini kemudian digantikan oleh aliran yang mendekatinya, yaitu aliran yang menyatukan antara realisme dengan metaforisme. Aliran ini merupakan aliran Bruning, Tennyson, Emerson, Longfellwo, Bow, Whitman, Hardy, dan lainnya yang tingkatan dan kemasyhurannya di bawah mereka. Dari semangat mereka inilah banyak hal yang mengalir kepada para penyair Mesir yang muncul setelah Syauqi dan teman-temannya. Dengan demikian, adanya kesamaan antara aliran tersebut dengan mereka hanyalah karena kesamaan kecenderungan dan orientasi masa saat itu, bukan kemiripan lantaran taklid dan tenggelam dengan mereka."

Atas dasar itu, dalam pandangan al-Aqqâd, yang benar justru adalah yang sebaliknya. Artinya, Syauqilah "yang terpengaruh oleh mereka yang muncul setelahnya. Di penghujung hidupnya dia mengarahkan kecenderungannya pada tema-tema puisi yang berbeda dari teman-temanya di masa awal yang kemudian dikritik oleh generasi yang muncul di permulaan abad XX M. Ia memberikan perhatian-

---

[2] *Syu'ara' Mishr wa bi'atuhum,* hlm. 191–292.

nya kepada novel, banyak menulis masalah-masalah sosial dan sejarah, dan menghindari, atau nyaris meninggalkan puisi yang terkait dengan peristiwa-peristiwa tertentu secara sempit, bentuk puisi yang sebelumnya menjadi perhatian utamanya.

Dengan semua itu, al-Aqqâd menegaskan bahwa puisi Syauqi tetaplah puisi alami, selamanya tidak pernah menjadi puisi kepribadian. Ia mengatakan, umpamanya: "di tangan Ahmad Syauqi puisi alami mencapai puncak tertinggi, namun pada saat yang sama puisi kepribadian mengalami degradasi sedemikian rupa sehingga sama sekali tidak ada gejala dan tanda yang membedakan manusia dengan manusia lainnya."[3]

Di halaman yang sama al-Aqqâd berbicara mengenai puisi tersebut. Puisi itu "... diambil dari kebanyakan orang. Dalam puisi semacam ini tidak ada tanda yang menunjukkan kepribadian penyairnya, tidak pula pada wataknya sebab ia lebih mirip dengan wajah-wajah pinjaman yang memuat semua yang ada dalam wajah manusia. Di sini tidak ada wajah satu orang manusia pun.

Selanjutnya al-Aqqad mengatakan tentang Syauqi: "Jika Anda mengenal Syauqi melalui puisinya, sebenarnya Anda mengenal melalui tanda formal karyanya, stile strukturnya, seperti halnya Anda mengenal pabrik melalui tandanya yang tertera pada *trade mark*-nya. Anda tidak mengenalnya melalui karakteristik psikologinya yang terkandung di balik kata-kata, dan menyeruak dari kedalaman kehidupan.[4]

Dengan demikian, Syauqi merupakan pengikut puisi tradisional dan "rasulnya yang menjelaskan, bahkan sebagai penutup bagi seluruh utusannya. Tokoh-tokohnya berasal dari orang-orang yang dipuji dan diratapi. Tokoh-tokoh itu merupakan sebuah model kebesaran tingkat tinggi yang diselimuti kharisma. Nilai-nilai utama dalam puisinya merupakan nilai-nilai utama yang disepakati tradisi

---

3 *Syu'arâ' Mishr wa bî'atuhum fî al-Jîl al-Mâdi*, (Kairo: t.p., 1937), hlm. 156.

4 *Ibid.*, hlm. 161.

dan yang selalu mendapatkan pujian. Emosi manusia adalah emosi yang telah digariskan kepada kita oleh tradisi-tradisi zaman mengenai berbagai kondisi mereka yang dicintai dan mereka yang penuh ambisi, atau sastra bapak dan anak."[5]

3

Prinsip-prinsip yang mendasari aliran kelompok *Ad-Diwân* dapat dibagi menjadi dua bagian: *pertama,* yang terkait dengan konsep puisi, dan *kedua,* yang terkait dengan cara mengekspresikan dan bangunan seni.

A. Dari sisi konsep puisi, mereka membangun pandangannya berdasarkan hal-hal berikut:

    1. Puisi merupakan ekspresi diri. Konsep ini tentunya mengandung makna bahwa puisi harus menjauhi hal-hal lahiriah, namun menyelami apa yang ada di baliknya. Konsep ini juga mengandung pendapat bahwa puisi merupakan kontemplasi mengenai dunia, dan bahwa "pesan-pesan puitik merupan letupan-letupan, pikiran-pikiran, pengalaman-pengalaman, dan kondisi situasi diri seseorang", seperti yang diungkapkan Abd ar-Rahman Syukri.[6]

       Aspek ini dijelaskan oleh Abbas Mahmud al-Aqqâd ketika menyatakan bahwa puisi jika tidak mengekspresikan diri, berarti bersifat alami. Jika ia alami berarti tidak memiliki watak kemanusiaan. Ketika kita membaca puisi seorang penyair, dan kita tidak mengenali penyair itu melalui puisinya, dan karakter kepribadiannya yang tepat tidak tampak pada kita melalui puisinya maka puisi seperti itu lebih tepat kita namakan sebagai sekadar menata kata-kata, bukan ekspresi."[7]

---

[5] *Mahrajan Syauqi*, hlm. 8.

[6] *Ad-Dîwân*, juz v, "Pengantar".

[7] *Majallah al-Kitab*, (Oktober 1947).

Ekspresi diri tidak terbatas hanya pada apa yang bergejolak dalam jiwa manusia, tetapi juga yang menyeruak ke luar. Oleh karena itu, semua "perasaan yang kita sematkan pada puisi, imajinasi kita yang kita tumpahkan padanya, kita sisipkan melalui kesadaran kita, dan yang kita hembuskan ke dalamnya bisikan-bisikan hati kita, angan-angan kita, dan ketakutan-ketakutan kita, itu semua merupakan puisi dan diperuntukkan bagi puisi, sekalipun itu termasuk hal-hal yang kita lihat di rumah atau di jalan, termasuk yang kita perhatikan di toko-toko yang terpampang, di mobil yang termasuk sebagai sarana kehidupan sehari-hari ... Kesimpulannya, semua yang berbaur dengan emosi patut diekspresikan."[8] Puisi, dalam konteks ini, bukan kepandaian yang memalsukan, atau yang memburu pikiran, melainkan limpahan watak.

2. Puisi itu luas dan terbuka seperti dunia. Ini berarti bahwa puisi tidak dapat dibatasi dalam definisi yang terbatas. Sebagaimana kehidupan, ia tidak dapat ditarik oleh definisi. Penjelasan ini mengandung sanggahan terhadap definisi Arab lama. Dari sini, puisi mencakup keseluruhan cakrawala dari yang ada, dan seluruh cakrawala jiwa.

3. Berangkat dari dua dasar di atas dapat disimpulkan bahwa puisi berarti upaya memperdalam kehidupan. Artinya, puisi menjadikan satu momen sebagai berbagai momen. Ini berarti bahwa mencintai puisi dengan sendirinya mencintai kehidupan. Bahkan, mencintai puisi merupakan bentuk terdalam dari mencintai dunia. Ketika dikatakan, umpamanya, mengenai suatu bangsa bahwa ia mencintai puisi, itu berarti bahwa bangsa tersebut mencintai dan mengapresiasi dunia dengan segala isinya secara lengkap.

4. Semua ini berarti bahwa penyair harus memiliki pandangan tertentu mengenai dunia, yang membedakannya dari yang

[8] *Muqaddimah Dîwân Âbir Sabîl*, hlm. 3–8.

lainnya. Ia hanya terikat dengan apa yang didiktekan oleh pengalaman jiwanya.

B. Dari sisi cara mengekspresikan dan bangunan seni, aliran *Ad-Diwan* dibangun berdasarkan hal-hal berikut:

1. Ekspresi luas seperti puisi. "Ia tidak dibatasi dalam bingkai, tidak pula terikat dengan model", seperti kata al-Aqqâd.[9] Oleh karena itu, ekspresi harus dibebaskan dari seluruh ikatan. Dari sinilah muncul seruan mereka untuk membebaskan diri dari satu bentuk *qâfiyah*, dan menyerukan untuk membuat variasi atau membebaskan *qâfiyah,* seperti kata az-Zahawi. Abd ar-Rahman Syukri memiliki beberapa *qashîdah* yang *qâfiyah*-nya tidak tunggal, dan ia juga memiliki *qashîdah* yang bebas dari *qâfiyah*.[10]

2. *Qashîdah* merupakan struktur yang dinamis; dalam arti bahwa *qashîdah* harus merupakan kesatuan organik. Ia merupakan "karya seni sempurna", "yang lengkap dengan segala detak bisikannya", seperti halnya patung lengkap dengan segala anggota tubuhnya, dan gambar dengan segala bagian-bagiannya."[11]

   Al-Aqqâd menjelaskan pentingnya kesatuan tersebut. Ia mengatakan bahwa *qashîdah* tidak boleh berupa bagian-bagian terpencar yang disatukan dalam satu bingkai. Hal itu karena puisi yang benar tidak tercermin dalam sebuah puisi yang bisa kita ubah kondisi bait-baitnya, sementara kita tidak merasa bahwa tujuan penyair tidak mengalami perubahan dengan perubahan itu. Dengan kata lain, *qashîdah* bukanlah sekumpulan bait yang masing-masing bagiannya berdiri sendiri terlepas dari bait sebelum dan sesudahnya. Ia merupakan rangkaian integral. Satu bait di dalamnya membutuhkan bait

---

[9] *Wahy al-Arba'in*, hlm. 3–10.

[10] "Kalimât al-Awathif, Waqi'ah Abi Qîr, Napoleon, as-Sâhir al-Mishriy", dalam Umar Dasuki, *Al-Adab al-Hadis*, juz I, hlm. 225.

[11] Al-Aqqad al-Mazini, *Ad-Dîwân*, juz II, hlm. 46.

yang disebutkan sebelumnya dan menunggu bagian lain yang mengikutinya, dalam sebuah sistem yang integral. Kesatuan seperti ini ditentukan oleh jiwa penyair; jiwa yang mampu merangkai dan terpelajar, dalam istilah al-Aqqâd, yaitu jiwa yang menyatukan pengetahuan dan perasaan, memandang dunia dengan pandangan struktural yang dalam, melampaui pandangan mekanistik praksis. Pandangan yang sama juga ditegaskan oleh Abd ar-Rahman Syukri dalam pengantar juz V dari antologi puisinya: *Fi asy-Syi'r wa Madzâhibuhu*. Dia mengatakan bahwa nilai bait puisi terletak pada adanya kaitan antara maknanya dengan tema *qashîdah* sebab ia merupakan bagian yang integral. Dari sini, yang mesti diperhatikan adalah *qashîdah*-nya tatkala dibaca, bukan sebagai bait-bait yang terpisah, melainkan sebagai "sesuatu yang tunggal dan integral."[12]

Apabila kita melayangkan pandangan kita ke karya yang ditinggalkan "kelompok Ad-Diwân", kita akan melihat bahwa mereka memberikan partisipasi secara negatif, maksudnya terhadap apa saja yang mereka tolak. Sementara yang dilakukan oleh setiap individu di antara mereka pada tataran karya puisi berbeda-beda antara satu dengan lainnya. Karya al-Mazini memiliki karakter emosi memberontak, namun bersifat memelas dan pesimistis. Setelah ia meninggalkan puisi dan mengarah ke prosa, sindiran menjadi karakter paling menonjol dalam prosanya. Sementara itu, al-Aqqâd muncul dalam puisi dari kesadaran rasional yang menganalisis, meneliti secara tuntas, memberikan kesimpulan, mempermasalahkan dan memberikan penilaian. Baginya, puisi hanyalah bentuk ekspresi lain untuk merasionalisasi alam. Di bagian lain ia memfokuskan pada upaya mengkaji alam melalui perwujudan sejarahnya, politik, sosial,

[12] Mandûr, *Muhadarat fî asy-Syi'r al-Mishri ba'da Syauqi*, "al-halaqah al-ula", hlm. 79–81.

dan pemikirannya. Di lain pihak, Abd ar-Rahman Syukri tetap berada dalam dunia puitiknya yang semenjak awal ia geluti. Bahkan, sekalipun ia berusia lanjut, ia justru semakin mencurahkan diri hanya pada puisi, masuk ke dalam relung-relungnya yang paling dalam, dan menjauhi dunia eksternal. Karena alasan ini saya hanya akan memaparkan, sebagai contoh, karya puisi kelompok *Ad-Dîwan* karya puisi Abd ar-Rahman Syukri. Hal itu karena puisi yang ditulis oleh al-Mazini dan al-Aqqâd berada di bawah kualitas tulisan Syukri. Bahkan dalam pandangan saya, karya puisi mereka tidak memiliki nilai seni dalam pengertian kata yang sebenarnya.

1. Abd ar-Rahman Syukri melukiskan iklim ruhani yang ia alami melalui gambarannya mengenai "pemuda Mesir" dalam bukunya, *Al-I'tirâf,* yang diterbitkan pada 1916. Ia mengatakan mengenai pemuda itu bahwa ia "jauh cita-citanya, namun mudah putus asa ... Masing-masing dari dua sifat itu mendekam sangat dalam pada dirinya seperti keabadian." Pemuda ini "lemah semangat, namun banyak angan-angan", keberaniannya "berserakan dan terpotong-potong", dan rasa takutnya menjadi prinsip umum". Ia sangat perasa, namun ia menangis dalam tawanya, dan tertawa dalam tangisnya. Ia banyak mengadu, tidak sabar." Ia berpikir, namun pikirannya tidak terstruktur. Ia tidak mengetahui manakah di antara pikiran-pikiran dan kebiasaan-kebiasaan lamanya yang merupakan khurafat-khurafat yang berbahaya. Ia juga tidak tahu manakah di antara pikiran-pikiran dan kebiasaan-kebiasaan barunya yang merupakan kebenaran yang berguna. Oleh karena itu, yang lama berefek negatif padanya, sebagaimana yang baru pun berefek negatif padanya. Dia dalam kaitannya dengan yang lama dan baru tenggelam di antara dua gelombang, atau bagaikan bola di kaki takdir."[13]

   Gambaran mengenai iklim budaya yang saat itu dominan di Mesir menjadi lengkap dengan penjelasan Abbas al-Aqqâd yang

[13] Yusra Muhammad Salamah, *Abd ar-Rahman Syukri, Syair al-Wijdân*, hlm. 42–43 dan 70.

melukiskan fase sejarah Mesir tersebut di permulaan abad itu sebagai masa "yang didominasi situasi keresahan dan kebimbangan antara masa lampau yang agung dan masa depan yang meragukan. Pada masa itu, begitu jauh jarak antara keyakinan masyarakat mengenai apa yang seharusnya dan yang senyatanya."[14]

Akan tetapi, dalam iklim ini pula tumbuh gerakan Mushthafa Kamil yang bertujuan untuk membebaskan diri dari penjajahan, dan membangun Mesir secara nasional dan ilmiah, yang didasarkan pada keadilan dan kebebasan. Abd ar-Rahman Syukri bergabung dengan gerakan ini dan ikut berjuang dalam barisan perjuangan itu.[15]

2. Dengan demikian, dalam realitas kehidupan, Syukri hidup dalam situasi kompleks. Dominasi penjajahan dan dominasi keterbelakangan dengan segala bentuknya di masyarakat Mesir berjalinan sedemikian rupa. Secara puitika ia hidup dalam situasi puisi romantisisme Inggris, puisi Byron, Shelley, Keats, dan Woodworth, yaitu situasi revolusioner yang menentang feodalisme, reaksionisme, dan berbagai belenggu yang menjerat manusia. Dengan demikian, Syukri menemukan dirinya muncul dari romantisisme: menentang perbudakan, tradisi, dan bergerak ke dalam cakrawala kebebasan. Puisinya ditandai dengan berbagai karakter romantisisme Inggris yang revolusioner: subjektif, kemerdekaan, dan tergila-gila dengan alam melalui cinta dan kematian. Keterkaitannya dengan puisi Inggris ini sangat kuat, khususnya ketika ia berada di Inggris untuk belajar antara tahun 1909–1912.
3. Akan tetapi, gambaran tersebut baru akan lengkap jika ditambahkan suasana yang dialami Syukri sekembalinya dari Inggris. Dia mengajar semenjak tahun 1912 hingga tahun 1938. Di antara dua tahun tersebut ia menghabiskan waktunya sebagai pengawas pada pendidikan lanjutan. Akan tetapi, semenjak revolusi 1919 hingga

[14] *Ibid.,* hlm. 22.
[15] *Ibid.,* hlm. 46 dan 50–51.

ia meninggal pada 1958 di Iskandariah (Alexandria) ia hampir total hidup dalam pengasingan, jauh dari kehidupan sastra di Mesir. Ia tidak terlibat dalam revolusi 1919. Bahkan, ia menarik diri dari berbagai peristiwa yang terjadi pada saat itu dan ia diam membisu. Sikap ini bertolak belakang dengan koleganya, al-Aqqâd. Ia mengasingkan diri, mungkin karena ia tidak meyakini tindakan itu. Revolusi itu mengakibatkan para tokoh masyarakat Mesir mengabaikan persoalan-persoalan utamanya, yaitu keadilan, kemerdekaan, dan kebebasan. "Mereka bersekutu dengan borjuis, feodalis, penjajah, dan istana demi undang-undang palsu dan kemerdekaan yang semu."[16] Dia dituduh oleh teman-temannya sebagai menutup diri dan negativisme, sebagaimana ia dituduh oleh kekuasaan sebagai tidak loyal. Salah satu penyebab mengapa dia menarik diri adalah perseteruannya dengan al-Mazini yang menyerangnya secara kejam di *Ad-Dîwân* pada 1921. Dia dituduh gila.

4. Abd ar-Rahman Syukri mempublikasikan antologinya yang pertama dengan judul "Sinar Pagi" pada 1909. Barangkali dengan sebutan itu ia ingin mengisyaratkan kegelapan yang saat itu dominan di satu sisi, dan di sisi yang lain mengisyaratkan bahwa puisinya sebagai cahaya. Antologinya yang kedua terbit tahun 1913 dengan judul "Mutiara-Mutiara Pemikiran."

   Pada antologi yang pertama ia melihat alam dengan inderanya. Ia menggambarkannya, merasa senang dengannya, atau tepatnya merayakannya. Sementara pada antologi keduanya ia mulai mengamati secara mendalam dengan pandangan yang mengatasi indera menuju perenungan. Umpamanya, ia tidak melihat malam hanya pada penampilan luarnya, tetapi ia sudah mencoba untuk mendalami maknanya. Ia ingin mendengar suara malam apa yang dikatakannya. *Qashîdah*-nya "suara malam" pada antologi keduanya lebih mirip sebagai antitesis yang tidak saja melampaui

[16] Yusra Muhammad Salamah, *Abdurrahman Syukri, Syair al-Wijdân*, hlm. 67.

"sinar pagi" pada antologinya yang pertama, tetapi juga mulai melontarkan malam sebagai alternatif bagi fajar pagi. *Qashîdah* "suara malam" jika dilihat dari sisi formal ditandai dengan penyimpangannya dari kesatuan prosodi. *Qashîdah* ini terdiri dari bait-bait yang masing-masing di antaranya memiliki prosodinya sendiri.

Kecenderungan Abdurrahman Syukri terhadap malam mengandung arti kecenderungnya pada romantisisme kematian. Mulai dari kecenderungan ini ia mulai menciptakan kecocokan-kecocokan tersendiri, antara dirinya dengan alam. Kami menemukan satu contoh bagus mengenai kecocokan ini pada sejumlah *qashîdah*-nya, seperti "gambaran mengenai laut" yang terdapat dalam antologinya yang kedua, *qashîdah* "puisi dan alam", dalam antologinya yang ketiga, *qashîdah*-nya "cinta dan alam", dan "narsisme" dalam antologinya yang keempat, "bunga-bunga musim semi", dan *qashîdah*-nya "untuk angin" yang ada dalam antologinya yang kelima.

Antologinya yang pertama ditandai dengan corak pemberontakan yang disertai dengan emosi yang meledak, sementara pada antologi-antologinya yang belakangan corak yang dominan adalah corak perenungan jiwa yang diiringi dengan pesimisme dan putus asa dalam situasi penuh keresahan, kebingungan, dan keraguan terhadap segala sesuatu. Dari sini, Syukri merasa bahwa ia sudah bosan dengan dunia yang ia kenali, dan dengan segala potensinya ia bergerak menuju dunia yang belum dikenali.

Dari pendapat-pendapat mengenai konsep puisi dan cara mengekspresikannya kemudian muncul sebuah pandangan yang khas tentang hubungan antara penyair Arab dengan budaya-budaya non-Arab, serta tentang hubungan puisi Arab dengan lainnya dalam tangga evaluasi.

Dari sisi pertama, sikap terbuka terhadap berbagai budaya menjadi keniscayaan. Barangkali Abdurrahman Syukri merupakan figur paling tepat dalam menjelaskan masalah ini. Ia mengatakan yang intinya bahwa sastra bahasa Arab mengalami kehancuran "tatkala kebodohan mendominasi negara-negara Arab di era-era terakhir. Hukum kemajuan mensyarat adalah adanya pengamatan terhadap apa saja yang terjadi pada sastra dan ilmu pengetahuan. Semakin jauh wawasan dan semakin tinggi spirit maka seorang penyair akan semakin banyak menelaah. Ia tidak akan membatasi perhatiannya pada sejumlah kecil puisi suatu bangsa. Hal itu karena seorang penyair berusaha mengekspresikan akal dan jiwa manusia, puisinya akan menjadi sejarah bagi jiwa-jiwa manusia, dan perwujudan dari apa yang dicapai oleh jiwa-jiwa itu pada masanya. Tidak ada sesuatu pun yang paling mengherankan melebihi keheranan saya terhadap masyarakat yang ingin membuat pemisah antara sastra Barat dan sastra Arab dengan anggapan bahwa ada imajinasi Arab. Jika seorang penyair Arab membaca sastra bangsa-bangsa lain maka bacaannya akan menjadikan pesan-pesannya baru dan akan terbuka bagi lahirnya sesuatu yang baru. Penyair besar, agar dapat mengekspresikan kejeniusannya yang ada dalam dirinya dengan sebaik-baiknya hingga tidak ada sedikit pun yang tidak diketahui, harus selalu memperbarui jiwanya dengan cara menelaah dan menggerakkan dirinya serta melakukan variasi melalui kerja penelaahan. Hal itu karena sikap "rakus" perasaan dan kerja berpikir merupakan karakter khusus kejeniusan."[17]

Mengenai aspek kedua, al-Aqqâd berpendapat bahwa puisi merupakan nilai kemanusiaan, bukan linguistik. Pendapat ini bertentangan dengan pendapat al-Jahizh. Hal itu karena puisi ditemukan di semua bangsa dan semua bahasa. Oleh karena itu, tatkala suatu *qashîdah* dalam suatu bahasa bagus, tentunya akan bagus pula di semua bahasa. Ini artinya bahwa *qashîdah* tidak akan kehilangan

---

[17] Abdurrahman Syukri, *Jama'ah Apolo*, hlm. 98, *fi al-Syi'r wa madzahibuhu*.

keistimewaan aslinya hanya karena diterjemah, kecuali karena satu asumsi semata, yaitu kalau yang menerjemahkan puisi tersebut berada di bawah posisi penulisnya sendiri, dan berada di bawah kemampuan penulis aslinya dalam mengekspresikannya.

Kita juga dapat menemukan pada "kelompok *Ad-Dîwân*" pandangan kritis mengenai puisi progresif, terutama menurut Syukri. Pandangan tersebut tercermin tercermin secara tajam pada penyimpangannya dari sesuatu yang sudah dikenali secara puitika, sesuatu yang sudah tertradisikan, dan masuk ke dalam dunia puitika yang tidak dikenali, sejajar dengan memasuki dunia yang tidak dikenali. Dari sini, kelompok ini menekankan subjektivitas. Hal inilah yang menjadikan dimensi romantisisme menjadi semakin dalam pada pengalaman puitika Arab modern. Mereka juga menekankan kesatuan *qashîdah*, yang menjadi pengantar untuk mengatasi struktur tradisional *qashîdah* Arab, dan melontarkan tingkatan lain dari penulisan, pemahaman, dan evaluasi terhadap puisi.

Apabila kita tambahkan lagi di luar itu, yaitu pandangan Syukri mengenai keharusan menghapus "batas pemisah" antara puisi Arab dan puisi non-Arab maka akan menjadi jelas bagi kita betapa pentingnya peran pioneritas yang menonjol, yang diperankan oleh "kelompok Ad-Dîwân" dalam mengatasi estetika Arab tradisional.

KHALIL MUTHRAN
Modernitas Bakat/Kontemporeritas

Khalil Muthran[1] menulis sebuah pengantar pendek untuk antologinya yang diterbitkan dalam empat volume. Pengantar tersebut dia beri judul "Penjelasan Singkat", sebuah pengantar yang memuat pendapatnya tentang puisi. Berikut ini ringkasannya (vol. I, hlm. 8–11):

1. Pertama-tama ia melihat "puisi yang pada umumnya mengalami kemandekan". Ia menyerupakan penulisan puisi dalam situasinya yang seperti itu dengan "belantara padang pasir". Ia menyatakan bahwa ia menolak puisi itu dan "cara-cara penulisannya."

2. Beberapa waktu kemudian di permulaan masa mudanya, ia mendapatkan cara tersendiri dalam menulis puisi. Ia mengetahui "bagaimana semestinya menulis." Pada saat itu ia mulai menulis, dan ada dua tujuan mengapa dia menulis: (a) untuk "memuaskan dirinya", dan (b) untuk mendidik bangsanya.

---

[1] Dia dilahirkan di Ba'albak pada 1872, dan meninggal di Kairo pada 1949. Pada usia 20 tahun ia pindah ke Tunis, dan dari Tunis pergi ke Paris pada 1892. Pada tahun 1893 ia pergi ke Iskandariyah (Alexandria) dan bekerja sebagai redaktur pada "al-Ahrâm". Ketika koran ini pindah ke Kairo, pemiliknya, Basysyârah Taqla, menawarinya pekerjaan sebagai pemimpin redaksi, namun menurut riwayat ia menolaknya. Pada 1900 ia menerbitkan "al-Majallah al-Mishriyyah", yang merupakan majalah sastra pertama di belahan dunia Timur-Arab, kemudian ia menerbitkan koran "al-Jawânib".

3. Ia membangun seni puisinya atas dasar-dasar berikut ini:

   a. "Menyandingkan hati dengan emosi menurut kehendak keduanya." Dengan cara demikian, ia mengikuti "bangsa Arab Jahiliah;" dalam arti dia memegang teguh kealamiahan dan kejujuran.

   b. Mengikuti tuntutan semangat zaman dalam bersikap berani terhadap kata-kata dan ungkapan, dan kadang-kadang dalam menggunakan metafor-metafor serta gaya bahasa yang tidak umum.

   c. Tetap mempertahankan dasar-dasar bahasa dan tidak berlebihan.

   d. Dalam hal ini ia mengikuti, bukan berkreasi. Ia mengikuti "orang-orang Arab yang benar bahasanya sebelum dia, yaitu mereka yang "melakukan variasi dalam menggunakan bahasa. Yang dia lakukan hanya "mengikuti mereka dalam membuat variasi bahasa berdasarkan tuntutan" masa kini "dari pola-pola struktur". Di bagian lain ia menyatakan demikian dengan mengatakan: "Bahasa bukan konsep dan pendapat. Kerangka bangsa Arab dalam puisi tentunya tidak harus menjadi kerangka kita. Sebaliknya, bangsa Arab memiliki masa sendiri, dan kita memiliki era sendiri. Mereka memiliki sastra, etika, kebutuhan dan pengetahuan mereka sendiri, dan kita juga memiliki sastra, etika, kebutuhan, dan pengetahuan kita sendiri. Oleh karena itu, puisi kita harus mencerminkan konsep dan emosi kita, bukan konsep dan emosi mereka, sekalipun puisi itu ditumpahkan ke dalam bingka-bingkai buatan mereka, dan sekalipun mengikuti pola-pola berbahasa mereka."[2]

   e. Sifat kekinian. Ia berpandangan bahwa nilai puisi terletak pada kekiniannya. Ia harus berbeda dari puisi yang mendahuluinya, seperti halnya zaman berbeda dari zaman-zaman sebelumnya.

[2] *Al-Majallah al-Mishriyyah*, jld. I, juz III, (Juli [Tamuz], 1900), hlm. 85.

f. Mengekspresikan "pesan yang benar dengan kata-kata yang juga benar," tanpa dipengaruhi oleh kebutuhan-kebutuhan *wazan* atau *qâfiyah* "yang membuat puisi menyimpang dari tujuannya, atau menjadikan penyair terpaksa melakukan pemaksaan seperti para penyair yang pernah disebut dengan "hamba puisi" di era Jahiliah.

g. Keindahan tidak hanya terletak pada keindahan "satu bait tunggal", tetapi lebih dari itu keindahan "bait pada posisinya, dan keseluruhan *qashîdah*, struktur, koherensi, dan kesesuaian pesannya. Inilah yang disebut dengan kesatuan tema, atau kesatuan *qashîdah*. *Qashîdah* harus berkaitan bait-baitnya satu sama lain, dan berangkai dalam menuju satu tujuan."

   Mengenai hal ini ia pernah menulis sebagai berikut: "Saya pernah membaca dalam majalah Prancis beberapa *qashîdah* ... Saya melihat dalam *qashîdah* itu bahwa makna-maknanya saling berkaitan dalam keseluruhannya dan mengacu pada satu tujuan. Ini berbeda dari yang ditemukan dalam puisi-puisi lama dan baru di kalangan kita, kecuali cara yang menyimpang dari kebiasaan yang memang pengarangnya ingin memunculkannya, yaitu cara yang menurut saya lebih dekat dengan kebenaran, lebih berkesan dalam hati, atau lebih mampu memenuhi keinginan nalar dan hati di masa kini."[3]

h. "Sejalan dengan kebenaran, dan berusaha untuk mendeskripsikan secara tepat," dan semua itu muncul dari "puisi bebas."

4. Muthran meyakini model puitikanya itu, yang ia sebut dengan "model puitika alamiah." Ia berharap di masa mendatang ada orang yang dapat menangkap dari modelnya "arah/tujuan yang ia tuju," dia akan sampai pada tujuan di mana dia sendiri tidak mampu sampai ke sana. Puisi dengan model itu (ia membedakan antara puisi tersebut dengan puisinya dari sisi bahwa puisinya

[3] *Al-Majallah al-Mishriyyah*, edisi XV, Aab (Agustus), tahun 1901.

hanya aplikasi dari model tersebut, pola yang muncul darinya, dan ia menganggapnya sebagai "lemah") adalah "puisi masa mendatang sebab ia merupakan puisi kehidupan, kebenaran, dan sekaligus imajinasi."

5. Muthran menggambarkan karya puisi yang ia tulis sejalan dengan model itu ketika mengatakan bahwa karya tersebut merupakan "air mata yang saya cucurkan, jeritan yang saya lengkingkan, dan potongan kehidupan yang saya cerai-beraikan, kemudian saya tata sehingga saya mengira bahwa saya menarik kembali. Ia juga menggambarkannya sebagai "pelajaran yang diceritakan, kata-kata asing yang dihikayatkan, ungkapan-angkapan yang diperibahasakan, dan gambaran-gambaran imajinatif."
6. Ia mengingatkan bahwa karyanya itu tidak lepas dari semua hal yang bertentangan dengan para pendahulunya, dan bahwa ia berharap dapat mewujudkannya di masa mendatang."
7. Ia berusaha dengan keras untuk menyampaikan puisinya. Ia menggambarkan manusia dengan kafilah yang berjalan di Sahara, atau dengan "rombongan orang-orang sengsara." Ia menggambarkan penyair dengan orang yang memimpin rombongan atau kafilah. Dia yang mendendangkan lagu untuk mereka, dan ia melihat bahwa kebahagiaannya terletak pada lantunannya jika (mampu) mengesankan mereka."
8. Melalui pengalaman puitiknya ia lahir dari situasi politik – bebas.

Qashîdah al-Masa' (Senjakala) karya Khalil Muthran dapat dianggap sebagai model sukses dari kecenderungan puisinya. Oleh karena itu, saya hanya akan menyimpulkan dasar-dasar seni puisinya, yaitu dasar-dasar yang menunjukkan peran dan posisi pentingnya dalam gerakan puitika Arab kontemporer.

1. Perbandingan

   a. *Qashîdah* yang ditulis oleh Khalil Muthran pada 1902 membawa kita dalam suasana yang berbeda. Seolah-olah *qashîdah* tersebut, bila dikaitkan dengan puisi pada masa kebangkitan, memiliki masanya sendiri, yaitu era yang lebih maju daripada era al-Barudi – Syauqi, sekalipun kedua era tersebut sezaman. (Di sini saya mengambil contoh dari Syauqi sebab ia merupakan model paling menonjol bila dikaitkan dengan cita rasa puisi yang dominan, dan sebab lain karena dari sisi tradisional puisinya mirip dengan al-Barudi dan ar-Rashafi).

   b. Sifat progresif ini wajar, bukan merupakan suatu lompatan. Akan tetapi, apabila membandingkan kontemporeritas *qashîdah* dengan seberapa jauh penyebarannya di kalangan masyarakat maka ia memang kurang kontemporer dibandingkan dengan, umpamanya, *qashîdah* mana pun karya Syauqi. Sebab, puisi Khalil Muthran hingga sekarang kurang menyebar. Akan tetapi, pada saat puisi Syauqi meredup, puisi Muthran justru sedikit demi sedikit mulai menyebar, sekalipun dengan cukup sulit. Atas dasar itu, dapat disimpulkan bahwa *qashîdah* tersebut tidak mendapatkan watak kekiniannya lantaran sangat luas penyebarannya di kalangan masyarakat pada zamannya.

   c. Perbedaan pertama yang nyata dan langsung antara puisi Muthran dengan puisi al-Barudi atau Syauqi adalah bahwa puisi Muthran berusaha membaurkan antara bentuk seni lama dengan kepenatan kehidupan pribadi kontemporer, sementara Syauqi berusaha mengisi bentuk lama dengan tema-tema baru. Dalam konteks pertama muncul semacam saling intervensi antara bentuk lama dengan kehidupan baru, sementara dalam konteks kedua muncul semacam kesejajaran. Muthran berusaha mengawinkan yang lama dan yang baru ke dalam struktur atau tatanan lain yang mengandung corak lama di satu sisi, dan sesuatu yang menyiratkan corak baru di sisi yang

lain. Syauqi berusaha mengkompromikan antara bentuk lama dengan tema-tema baru, seperti orang yang meletakkan arak baru ke dalam arak lama.

Pada saat *qashîdah* Muthran tampak sebagai tumbuhan kecil meski berada di tempat dan situasi yang alami, *qashîdah-qashîdah* Syauqi tampak sebagai tumbuh-tumbuhan panjang meski di tempat dan situasi buatan. Yang pertama lebih terkait dengan masa kini, dan yang kedua lebih terkait dengan masa lalu. Yang pertama memilih kehidupan dan manusia sebelum bersikap taklid, sementara yang kedua lebih dahulu memilih taklid sebelum memilih kehidupan dan manusia.

d. Pola hubungan yang mengaitkan penyair dengan bentuk-bentuk yang mendahuluinya berbeda antara Muthran dengan al-Barudi, Syauqi, ataupun ar-Rashafi. Sementara hubungan tersebut pada Muthran tampak penuh dengan kecenderungan menolak, sekalipun bersifat partikular; sebaliknya, pada mereka hubungan tersebut tampak sebagai hubungan menerima total. Penulisan menurut mereka muncul dari bentuk-bentuk yang sudah sangat jauh dari kehidupan yang memunculkannya, sementara penulisan bagi Muthran lahir dari kehidupan total yang sebelumnya bentuk-bentuknya belum ada. Mereka hidup berdasarkan janji kehidupan masa lalu agar janji tersebut memberikan aspek-aspeknya kepada mereka. Sementara itu, Muthran justru sebaliknya. Ia berusaha menyiapkan kehidupan dan memberinya aspek lain. Dengan kata lain, mereka menjalani momen yang ada, namun mereka tidak mengekspresikannya kecuali melalui momen masa lalu. Sementara itu, Muthran ketika mengalami momen kekiniannya dan mengekspresikan sebagaimana adanya, ia berusaha untuk mempertahankan dan menarik kembali sesuatu dari momen lama.

e. Kekuatan dan pengaruh *qâshidah-qashîdah* al-Bârûdi – Syauqi berasal dari masa lalu: bentuk keindahan itu terterletak pada

soko guru artistiknya yang tradisional, sementara pembaca keindahan itu terletak dalam memori dan kebiasaan. Kekuatan dan pengaruh *qashîdah* Muthran berasal dari karakter kehadiran secara kini, berasal dari keindahan yang disimpan masa kini, atau dengan kata yang lebih tepat berasal dari upaya *qashîdah* untuk menjawab zaman psikologis—kehidupan yang dijalaninya.

f. Hanya saja, Muthran berusaha keras—dan ini yang ia tunjukkan dalam sejumlah pandangannya mengenai puisi—untuk memahami sejarah dengan sesuatu yang mengatasi sejarah. Artinya, ia berusaha memahami yang berubah melalui yang mapan. *Qashîdah*-nya merupakan jawaban kontemporer atas era yang sedang kita alami, hanya saja format jawaban tersebut mengandung elemen yang tidak berubah, yaitu yang ia sebut dengan bawaan Arab. Ada perubahan-perubahan yang terjadi dalam sejarah, dan perubahan-perubahan itulah yang membentuk temporalitas *qashîdah*. Akan tetapi, mengekspresikan temporalitas tersebut hanya dapat terjadi melalui watak yang mengatasi sejarah. Artinya, ia mapan dan tidak berubah. Lantas, apa yang disebut dengan watak tersebut? Apakah ia terdapat dalam kejeniusan bahasa Arab dan karakter *stile* dan strukturnya sebagai bahasa yang istimewa?; atau ia berada dalam watak sensitivitas bahasa Arab?; atau ia terdapat dalam keduanya?; atau justru ia berada dalam sesuatu yang lain? Pertanyaan-pertanyaan ini tidak dapat ditemukan dalam tulisan-tulisan Khalil Muthran mengenai puisi, dan ini sedikit. Artinya, jawaban yang jelas mengenai hal tersebut (tidak ditemukan).

g. Ada perbedaan antara kesadaran seni menurut al-Barudi – Syauqi dengan kesadaran seni menurut Muthran. Kesadaran ini, menurut dia, mengilhaminya untuk menyiapkan kreasi seni, sementara menurut al-Barudi dan Syauqi mengilhami untuk melihat seni sebagai ekspresi dari sesuatu yang sudah ada

secara budaya, imajinasi, sosial, atau pribadi. *Qashîdah* menurut keduanya mengungkapkan apa yang telah dilihat orang lain, yang mereka persepsikan dan pikirkan. Sementara itu, menurut Muthran, *qashîdah* berusaha mengatakan apa yang tidak dilihat orang lain sebelumnya. *Qashîdah* menurut pendapat yang pertama menggambarkan dan merefleksikan, sementara menurut pendapat yang kedua membentuk dan menciptakan.

2. Evaluasi

Nilai teks puisi terletak pada efektivitas seninya. Teks akan efektif manakala ia mampu melahirkan sendiri, mencipta di antara kata-kata atau elemen-elemennya, jejaring hubungan yang kaya. Oleh karena itu, pertama-tama kita harus mengkaji pusat efektivitas tersebut, yaitu cara mengekspresikan.

a. Dari sisi *wazan*, kami dapat menyebutkan bahwa perannya–apabila ditinjau dari sisi bahwa *wazan* merupakan rangkaian ketukan/nada dalam sistem tertentu–terletak pada bagaimana puisi mampu membangkitkan sensitivitas dan dinamika melalui kenikmatan yang dimunculkannya, dan dengan mendorong keinginan untuk mengetahui: hal itu karena puisi–tatkala menciptakan kondisi demikian–menguasai emosi sehingga ia berubah menjadi semacam *wazan* – gerakan.

   Kekuatan ketukan atau *wazan* terletak pada seberapa jauh ia mampu membangkitkan atau mewujudkan kenikmatan tersebut. Artinya, seberapa besar watak emosi mampu menguasai ketukan dan *wazan*, sebesar itu pula pengaruhnya terhadap hati. Kita melihat dan merasakan bahwa nada – *wazan* pada puisi *al-Masa'* bergerak bertahap dan berantai sesuai dengan metode rasional yang jelas. Ia bukan nada kemungkinan. Adapun yang kita temukan dalam *qashîdah al-Masa'* hanya apa yang memang kita harapkan. Dari sisi ini, *qashîdah* tersebut tidak mengejutkan kita.

Hanya karena demi irama – *wazan,* kita menemukan adanya sesuatu yang menjadikan suara alami dari kata menjadi rusak, (*dhimâ'*), adanya sisipan yang tidak perlu (*riyâ', ir'â'*), pengulangan (kata sifat-kata sifat yang tidak bermakna, tidak memberikan sesuatu yang baru, seperti *ath-thal'ah az-zahrâ'*, *ar-raudhah al-ghina', riyâhuhu al-haujâ', ash-shakhrâ' ash-shimmâ', ad-dam'ah al-khamra* ...) dan penggunaan kata-kata yang sudah usang (*al-haubâ'*).

b. Dari sisi *qâfiyah* kita menemukan bahwa sebagian besar *qâfiyah* bukan merupakan bagian organik dari struktur bait. Lebih tepat lagi, itu bukan merupakan bagian organik dari struktur *qashîdah*. *Qâfiyah-qâfiyah* tersebut memenuhi kekosongan *wazan* sehingga ia dapat dibuang tanpa menimbulkan perubahan atau penambahan apa pun terhadap makna bait.

c. Dari sisi citra, kami sebutkan bahwa *qashîdah* tersebut memperlebar jarak antara penanda dengan petanda, maksudnya antara kata dengan makna. Ia menciptakan dunia imajinatif, inspiratif. Nilai estetika dari *qashîdah* terletak pada kemampuannya memberikan inspirasi: angan-angan yang dimunculkannya, emosi-emosi yang diisyaratkannya, ide-ide yang disingkapkannya, pertanyaan-pertanyaan yang dilahirkannya ... dst. Kami tidak menemukan sedikit pun masalah tersebut pada *qashîdah al-Masa'*. *Qashîdah* ini lebih bertumpu pada permainan retorika bahasa Arab tradisional: perumpamaan, *kinayah* dan personifikasi.

d. Dari sisi "isi", kita melihat bahwa *qashîdah al-Masa'* jelas, tersistematisasi dan terorganisasi berdasar pada sekuensi dan sedikit analisis. Hal ini menjadikannya dekat dengan prosa sehingga yang membedakannya dari prosa hanya aspek *wazan* dan *qâfiyah* saja. Bangsa Arab membedakan antara puisi dan prosa hanya dari sisi bentuk: *wazan* dan *qâfiyah*. Akan tetapi, dalam kaitan ini kami ingin menyebutkan bahwa ada seorang kritikus Arab, yaitu ash-Shâbi, yang membedakan antara

puisi dan prosa atas dasar aspek kejelasan dan ambiguitas. Ia mengatakan: prosa adalah bentuk tulisan yang pesannya jelas. Begitu Anda mendengar untuk pertama kalinya maka prosa akan memberitahukan pesan yang terkandung dalam kata-kata yang diungkapkan. Sementara itu, bentuk puisi yang paling dibanggakan adalah yang ambigu. Pesannya tidak akan diberikan kecuali setelah lama merenungkannya."[4] Al-Jurjani dalam bukunya *Asrâr al-Balâghah* tidak menolak ambigu. Dia mengatakan: "Sudah menjadi watak manusia bahwa apabila ada sesuatu yang dapat diperoleh setelah dicari dan bersusah payah untuk mendapatkannya maka ketika (yang dicari itu-*ed.*) berhasil didapat, ia akan terasa lebih manis dan memeroleh keistimewaan. Ia akan mendapatkan tempat tersendiri di hati."

Al-Masâ' dalam perspektif ini lebih dekat dengan prosa daripada puisi. Muthran secara umum termasuk pendukung aspek kejelasan (dalam puisi). Dengan demikian, ia mengikuti tradisi mayoritas Arab. Bangsa Arab melihat bahasa sebagai sekumpulan kosakata yang bermakna terbatas, atau satuan makna otonom. Cita rasa tradisional cenderung meng-abstraksikan bahasa, mengebiri inspirasi, dan menekankan bahwa kosakata merupakan satuan bahasa yang bermakna tetap.

Barangkali hal tersebut terkait dengan pandangan pragmatis terhadap puisi. Puisi dalam tradisi Arab hanya bertujuan untuk pendidikan dan kenikmatan. Dari sini muncul keinginan untuk tetap memegang sesuatu yang biasa dan kesesuaian ujaran dengan tuntutan kondisi. Dan, Muthran termasuk pendukung konsep seperti ini.

e. Dari sisi keberbedaan atau keunikan, saya katakan bahwa keunikan *qashîdah* terletak hanya pada sejauh mana ia mampu

[4] *Al-Matsal as-Sâ'ir*, jld. IV, hlm. 7.

menyingkapkan manusia atau yang ada, dan sejauh mana ia mampu menyiapkan masa depan. *Qashîdah al-Masâ'* bersifat elegi – regresi. Ia menyingkapkan kepada kita zaman mati; dalam arti dia menyingkapkan kepada kita tentang fakta yang nyata dan jelas. Penyingkapan puitis dan yang sebenarnya adalah menyingkapkan sesuatu yang belum tersingkapkan. Artinya, ia menyingkapkan pertarungan antara apa yang terjadi dengan yang belum terjadi, dan hubungan-gubungan yang muncul darinya. Dengan demikian, nilai puisi terletak pada apakah ia penuh dengan zaman efektif yang sebenarnya?; dalam arti apakah ia menginspirasikan bahwa penyair melemparkan dirinya dalam gerak menyingkapkan masa depan, bahkan ketika ia berbicara mengenai masa lalu.

Qashîdah al-Masâ' memiliki kecenderungan negatif. Dalam ungkapan lain ia didasarkan pada reaksi, bukan aksi. Hanya saja, dalam *qashîdah* terdapat semacam keunikan secara historis. Artinya, ia unik dalam kaitannya dengan puisi yang mendahuluinya atau yang sezaman dengannya (al-Barudi, Syauqi, dan ar-Rashâfi). Keunikan tersebut tercermin pada tiga hal:

1). Menciptakan tingkat kedalaman baru bagi hubungan manusia dan alam dengan cara menyingkapkan perubahan-perubahan di alam sesuai dengan perubahan-perubahan jiwa. Dari sini ada pertemuan antara ruang dan waktu dalam gerak *qashîdah*. (*Qashîdah* tradisional merupakan ruang tanpa waktu, atau waktu tanpa ruang).

2). Bebas dari tema eksternal yang *a priori*, dingin, yang dipaksakan dari luar, dan memasukkan subjek sebagai poros utama.

3). Menyimpang dari imitasi-imitasi, dari zaman abstraktif, dan masuk ke dalam kehidupan. Dengan kata lain, ia tidak terikat dengan kaidah tetapi terkait dengan pengalaman.

f. Dari sisi kebaruan, modernitas, dan keunikan historis tentunya tidak serta-merta mengandung kebaruan atau modernitas. Sebab, yang penting bukan karena Muthran itu baru bila dikaitkan dengan al-Barudi atau Syauqi, misalnya, melainkan yang penting adalah ia senantiasa baru, maksudnya juga bagi masa depan. Kriteria inilah yang menyelamatkan puisi dari keberadaannya sebagai sarana atau alat yang akan mati sebagaimana alat-alat lainnya manakala manfaatnya lenyap atau kemungkinan masa pakainya telah habis. Kriteria ini pula yang menjadikan puisi itu kreatif; dalam arti ia senantiasa sebagai sumber sinar dan semburan yang menerangi dan memperbarui jiwa dan dunia. Dalam pandangan saya nilai utama dari *qashîdah* ini terletak pada keunikan historisnya; dalam arti bahwa nilainya bersifat relatif. Ia dinilai dalam kaitannya dengan puisi yang mendahuluinya, yakni yang disebut dengan era kebangkitan. Dengan demikian, apa nilai relatif tersebut? Kami dapat mendefinisikan nilai tersebut berdasarkan poin-poin berikut:

1). Jika kita membandingkan antara pola *ihyâ'iyyah* model al-Barudi, umpamanya, atau model siapa saja yang mengikuti kecenderungannya secara umum, dengan pembaruan yang dilakukan Muthran, kecenderungan manakah yang lebih reformatif terhadap tradisi, dan pada gilirannya paling terkait dengannya? Tentu saja (jawabannya adalah) kecenderungan kedua, sekalipun pada permukaannya kecenderungan yang kedua ini jauh lebih terputus dari tradisi daripada kecenderungan yang pertama. Hal itu karena yang kedua lebih menerima keberlanjutan dan kehidupan; ia menyimpan potensi yang dinamis, yang muncul dari kepedihan akibat kondisi yang ada atau yang mengiringinya. Dengan demikian, ia memberi pada "tradisi" dorongan baru untuk kehidupan sebab ia mempergunakannya untuk mengekspresikan pandangan baru secara baru. Jadi, suatu kesalahan

apabila pembaruan, betapapun ekstrimnya, dilukiskan sebagai bentuk penghancuran masa lalu. Sebaliknya, dalam pandangan ini, yang baru atau kreativitas merekonstruksi masa lalu dan memberinya dimensi-dimensi baru.

2). Akan tetapi, bagaimana kita dapat mendefinisikan kreativitas atau reformasi?, dan persyaratan apa saja yang harus dipenuhi untuk itu?

a). Dimensi pertama dari kreativitas adalah bebas dari cara-cara lama dan dari apa saja yang mengingatkan cara-cara tersebut.

b). Dimensi kedua adalah format dari cara-cara baru, yaitu:

(1). menciptakan relasi baru antara sesuatu dan ide; dalam arti menciptakan sistem pemikiran dan ekspresi baru, dan

(2). menciptakan bingkai menyeluruh yang bergerak ke arah konsep-konsep baru yang lebih luas, kaya, dan juga menyeluruh.

c). Persyaratan pertama untuk kreasi adalah kebebasan dalam mengkaji dan berpikir. Seolah-olah hal ini berarti melindungi para pembaru atau kreator, lebih-lebih di sebuah masyarakat seperti masyarakat Arab yang didominasi kecenderungan taqlid, dan kecenderungan tersebut terkait erat dengan pertimbangan-pertimbangan keagamaan dan kebangsaan.

d). Persyaratan kedua adalah bahwa kita tidak dapat menciptakan cara baru dalam menghasilkan sesuatu atau mengekspresikannya kecuali apabila kita menciptakan cara baru dalam memikirkannya. Khalil Muthran menulis sebuah puisi "baru", yakni puisi yang berbeda dari puisi al-Barudi – Syauqi sebab pemikirannya berbeda dari pemikiran keduanya. Cara mengekspresikannya yang baru dalam puisi berasal dari pemahamannya

yang juga "baru" terhadap puisi. Dengan demikian, pembaruan bukan hanya kita menciptakan yang baru, melainkan yang baru haruslah merupakan bagian dari pandangan baru terhadap dunia.

3). Atas dasar penjelasan di atas, kita dapat menggambarkan pembaruan sebagai tanda adanya penyair pada momen kini atau sekarang. Kita dapat menggambarkan tradisi, dari sisi kreativitas, sebagai sesuatu yang berubah atau bertransformasi, bukan sesuatu yang tetap. Kita dapat mendefinisikan sesuatu yang konstan sebagai tetap pada gerakannya. Dengan demikian, tradisi yang sebenarnya adalah perubahan. Oleh karena itu, memegang tradisi yang tidak berubah menandakan bahwa manusia tersebut kehilangan kemampuannya untuk memperbarui dirinya sendiri, dan telah berada pada tataran sesuatu (benda).

   Dalam hal ini harus diperhatikan dua gejala yang mendominasi masyarakat Arab:

   a). Gejala pertama adalah bahwa kalangan sosial budaya Arab cenderung mengekang kekuatan-kekuatan atau potensi-potensi kreatif yang dimiliki individu. Ketika kekuatan dan potensi tersebut terkekang secara umum maka semua itu tidak mampu mengantarkan gerak kreatifnya sampai pada puncaknya, seolah-olah ia dilahirkan dan berkembang dalam sangkar. Muthran sangat menyadari gejala ini sebab ia mengatakan: "Saya ingin melakukan pembaruan terhadap puisi. Saya sudah mencurahkan segala daya untuk itu berdasarkan keyakinan yang mendalam dari dalam hati, yakni bahwa hanya dalam puisi, sebagaimana dalam prosa, bahasa akan tetap hidup secara dinamis dan berkembang. Akan tetapi, saya terpaksa harus memperhatikan kondisi yang melingkupi kehidupan agar saya tidak mengejutkan masyarakat dengan semua yang bergejolak dalam

diriku, terutama agar saya tidak membuat mereka kagum dengan corak yang memang saya pilih untuk mengekspresikannya andaikata saya bebas. Oleh karena itu, saya masih menggunakan bentuk lama semampu saya, sejauh saya menguasai dasar-dasarnya dan sejauh pengetahuan saya mengenai warisan-warisan para ahli bahasa. Saya memilihnya—dan saya dalam permukaannya mengikutinya—secara khusus dalam memberikan ilustrasi, mempersonifikasikan dan memaparkan. Dengan cara demikian, saya sudah menyiapkan untuk yang baru agar bisa diterima di lingkungan yang dulunya sempit, kemudian mulai meluas di luar bayangan saya, dan akan terus meluas lantaran perkembangan waktu dan segala kebutuhannya, perkembangan pengetahuan dengan segala tuntutannya, dan seni dengan segala hal yang baru darinya."[5]

b). Gejala kedua adalah bahwa ujaran jauh lebih nyata daripada sesuatu yang diacunya. Dari sini, realitas senantiasa hilang dari kita, dan kita hanya bergantung dengan ujaran. Dari sini pula kita terpisah dari kehidupan dan ketergantungan kita dengan kebiasaan. Ini menyebabkan—kalau memang tidak memunculkan secara riil—keterpisahan dari realitas dan ujaran sekaligus. Hal itu karena ujaran dalam masyarakat Arab mencakup segala sesuatu, yang adakalanya ia sesuatu yang gaib (segala sesuatu di masa lalu), dan adakalanya segala sesuatu itu tidak terwujud, atau tidak ada dalam realitas (pemisahan antara kata dengan aksi).

4). Dalam *Qashîdah al-Masâ'* ada dimensi romantisisme yang sebelumnya asing bagi puisi Arab. Dimensi ini tercermin pada karakter-karakter berikut:

---

[5] *Al-Hilâl*, (Agustus, 1949).

a). Karakter pertama adalah bahwa *qashîdah* berbicara mengenai kondisi kejiwaan-mental penyair, tidak berbicara mengenai objek. Di antara perbedaan antara puisi romantis dengan puisi klasik adalah bahwa yang pertama berkisar mengenai subjek, sementara yang kedua berkisar masalah topik.

b). Karakter kedua adalah bahwa Khalil Muthran menjadikan dirinya sebagai tokoh bagi *qashîdah al-Masâ',* sebagaimana yang dilakukan oleh para penyair romantisisme.

c). Karakter ketiga terletak pada penyatuannya antara subjek dirinya dengan alam, dan dalam memandang pada alam sebagai simbol bagi kehidupan dan perubahan.

5). Ketika membandingkan antara apa yang diwujudkan oleh Muthran dengan yang diwujudkan oleh al-Barudi – Syauqi – ar-Rashafi, kami dapat mengatakan bahwa mereka berangkat dari aksioma yang mengatakan: tidak mungkin ada sesuatu yang indah melebihi dari yang sudah ada. Oleh karena itu, mereka cukup meniru saja. Sementara Muthran berangkat dari keyakinan dimungkinkannya menciptakan sesuatu yang belum ada sebelumnya. Ia tidak bertentangan dengan masa lalu. Oleh karena itu, ia berusaha menciptakan cara baru dalam berekspresi.

Ketika membandingkan Muthran dengan generasi setelahnya, dengan Jibran, umpamanya, kami dapat mengatakan bahwa Muthran membangun konsep kekinian, sementara Jibran membangun konsep modernitas; dalam arti konsep mendatang, yang tidak diketahui dan berusaha menyingkapkan keduanya.

Selain itu, Muthran menciptakan cara baru dalam berekspresi, namun tanpa mengantarkan pada ujungnya. Yang

terpenting bukanlah menciptakan bentuk apa pun, melainkan yang penting adalah menyampaikan bentuk itu pada ujung batasnya yang tertinggi. Jika Muthran memiliki posisi pioneritas maka generasi setelahnya memiliki arti dalam perubahan.

6). Berdasakan *qashîdah al-Masâ'* (hlm. 144 dari antologinya), dan *qashîdah-qashîdah* yang serupa: *Musyâkâh* (juz I, hlm. 29), *Tabri'ah* (juz I, hlm. 53), *al-Hamâmatâni* (juz I, hlm. 73), *Adam wa Hawâ'* (juz I, hlm. 190), *Syi'r Mantsûr - Kalimât Asaf* (juz I, hlm. 294), puisi Muthran dapat dilukiskan sebagai puisi dramatik-metaforis; berbicara mengenai sesuatu, namun ia mentransformasikannya menjadi ide. Perumpamaan-perumpamaan dan metafor-metafor yang muncul dalam puisinya tampak sebagai bukti dan penjelasan. Dia ingin menggiring pembaca pada fakta yang jelas, atau pada kesimpulan. Dari sini muncul kecenderungan edukatifnya. Puisinya dari sisi ini lebih memberikan dorongan rasional atau praksis kepada para pembacanya daripada memunculkan imaji-imaji, citra-citra, dan bisikan-bisikan jiwa.

Qashîdah Muthran merupakan materi yang dapat diparafrasekan, yang disusun dalam bentuk *nazhm* yang indah. Gaya bahasanya bersifat memberikan keyakinan. Sifat ini tercermin pada kenyataan bahwa Muthran memaparkan kondisi mental atau kejiwaan secara jujur. Selain itu, *qashîdah* tersebut merupakan kesatuan yang bagian-bagiannya saling bersandar satu sama lain dan saling menopang. *Qashîdah* tersebut menyuguhkan dunia yang jelas kepada para pembacanya. Kejelasan ini merupakan hasil dari sikap rasionalnya, yang terpisah dari angan-angan dan sekaligus juga dari ketidaksadaran.

Dengan demikian, dari sisi srukturnya, *qashîdah* Muthran dapat dianggap sebagai pembaruan yang penting jika di-

bandingkan dengan *qashîdah-qashîdah* yang muncul pada masanya atau yang muncul sebelumnya. *Pertama*, *qashîdah* Muthran memiliki kesatuan tema, atau ia merupakan variasi dari satu tema atau satu ide. *Kedua,* ia memiliki corak dramatik-simbolik. Ketiga, ia merupakan tempat pertamuan figuratif antara subjek dengan alam dalam gerak interaktif dan keselarasan. Keempat, ia bersifat teleogis-aporistik, yang berakhir dengan kepastian tujuan – pengajaran.

Berdasarkan semua ini, *qashîdah* tersebut pada paro pertama abad XX M dianggap sebagai satu contoh yang paling sukses bagi puisi Arab modern dalam menyelaraskan, pada puisi, antara tradisi dan modernitas, atau kemapanan dan perkembangan.

GERAKAN APOLLO
Modernitas/Teori

1

Gerakan "Apollo" lahir di antara dua sebab: *pertama,* ia lahir di antara berbagai pendapat Khalil Muthran dan beberapa *qashîdah*-nya, terutama *qashîdah al-Masâ'* yang ditulis pada 1902, dan beberapa *qashîdah* Abd ar-Rahman Syukri beserta pendapat-pendapatnya. *Kedua,* ia lahir dari kesadaran kritis yang direpresentasikan oleh Abbas Mahmud al-Aqqâd pada khususnya, dan oleh kelompok Diwân pada umumnya.

Lahirnya gerakan ini diawali dengan hubungan dekat antara pendirinya, Ahmad Zaki Abu Syâdi[1] (1892–1955), dengan Khalil Muthran. Semenjak kecil, Abu Syâdi mempelajari puisi Muthran. Meskipun ia pergi untuk mempelajari ilmu kedokteran di Inggris (1912–1922), hubungan kesusastraannya dengan Muthran tetap terjalin erat dan kuat. Dalam kumpulan puisinya yang pertama diterbitkan oleh Abu Syâdi (*Andâ' al-Fajr*, cet. I: 1910, cet. II: 1934), Abu Syâdi dalam epilog kumpulan tersebut menunjukkan adanya pengaruh Muthran dalam puisinya. Judul dari epilog tersebut "Muthran dan Pengaruhnya terhadap Puisi Saya." Dalam epilog itu

---

[1] Ia dilahirkan di Karo pada 1892. Ia belajar ilmu kedokteran di Inggris (London), dan mengambil spesialisasi penyakit dalam dan bakteri. Ia tinggal di London sekitar 10 tahun (1912–1922). Sekembalinya ke Kairo, ia memegang berbagai tugas, yang terakhir adalah perwakilan fakultas kedokteran di Universitas Alexandria (1935). Pada 1946 ia pindah ke Amerika Serikat (New York), dan meninggal pada 12 bulan April 1955.

disebutkan: "Andaikata tidak ada Muthran, besar kemungkinan saya tidak mengerti, kecuali setelah waktu yang panjang, arti dari jati diri sastra, makna elokuensi seni, kesatuan *qashîdah*, semangat global dalam sastra, dan pengaruh budaya dalam mempertajam bakat kepenyairan ... Ringkasnya, pengaruh Muthran terhadap puisi saya adalah sangat dalam sebab pengaruh itu merujuk pada masa kecil kesusastraan saya, dan senantiasa mengikuti saya di semua periode kehidupan. Jika kemandirian sastra saya saat ini tampak pada karya-karya saya maka pada saat yang sama kemandirian itu mencerminkan keberlanjutan yang wajar dari ajaran-ajaran seni yang diserap jiwa saya saat masih kecil dari sang guru agung itu. Ajaran-ajaran seni itu senantiasa menjadi keinginan jiwa saya yang sudah separo baya dan masih setia untuk memandang jejak-jejak masa kecil dan guru pertama saya dengan penuh sayang, mirip sebagai pengkultusan dan penghambaan." Dalam salah satu *qashîdah*-nya ia mengatakan:

> Aku hanyalah satu hembusan darimu
>
> Meski lemah, hembusan itu senantiasa merupakan dahagaku
>
> Engkau panutanku
>
> Aku tidak merasa tercela hanya karena memuji cintaku
>
> Aku hanya mengungkapkan agamaku dan menyebarkan keyakinanku[2]

Abu Syâdi juga mengatakan: "Berkaitan dengan semangat kepuisian saya berhutang budi kepada para penyair Arab, khususnya kepada Khalil Muthran dan juga Ahmad Syauqi."[3]

---

[2] *Syi'r al-Wujdân*, dikompilasikan oleh Muhammad Shubhi (1925), hlm. 68.

[3] Abd al-Aziz ad-Dasuki, *Jamâ'ah Apollo*, cet. II, (Kairo: 1971), hlm. 160. Lihat juga Muhammad Abd al-Mun'im Khafâji, *Râ'id asy-Syi'r al-Hadîts*, (Kairo: 1955). Patut disinggung bahwa Abbas Mahmud al-Aqqâd tidak berkenan majalah tersebut yang diberi nama *Apollo*. Ia mengkritik dalam tulisannya yang dicantumkan pada edisi perdana majalah tersebut. Ia mengatakan: "Bangsa Arab dan bangsa Kaldani sebelumnya sudah mengenal satu dewa seni dan sastra yang mereka sebut dengan dewa Atharid. Andaikata majalah tersebut diberi nama dengan nama itu, pasti itu lebih baik dari berbagai aspek: di antaranya, Apollo bagi bangsa Yunani tidak hanya memperhatikan puisi dan sastra, tetapi juga memperhatikan ternak dan ladang. Alasan

Muthran memberikan kata pengantar untuk antologi puisi *Athyâf ar-Rabî'* yang diterbitkan oleh Abu Syâdi pada 1933. Dalam pengantar tersebut giliran Muthran menyanjung bakat kepenyairan Abu Syâdi.

Majalah *Apollo* yang menjadi tempat berkumpulnya satu kelompok yang bernama "Jam'iyah Apollo" didirikan pada bulan Ilul (September) tahun 1932.[4]

Untuk edisi perdana, Abu Syâdi memberi kata pengantar. Dalam pengantarnya ia menjelaskan misi dari majalah dan kelompok tersebut. Poin-poin utama dari misi tersebut dapat diringkas sebagai berikut:

1. Tujuan majalah tersebut adalah "mengangkat puisi Arab, mengabdi untuk tokoh-tokohnya, mempertahankan kehormatannya, dan mengarahkan seluruh daya upaya mereka secara seni dan sehat."
2. Puisi Arab selama munculnya majalah tersebut mengalami kemajuan sekaligus kemunduran. Puisi mengalami kemajuan karena puisi Arab dipengaruhi oleh "hembusan-hembusan peradaban kekinian, kecenderungan-kecenderungan humanismenya dan

---

lain adalah bahwa penamaan secara ketimuran sudah biasa dalam sastra kita dan diatributkan dengan kita. Saya juga berpendapat bahwa majalah yang mencoba untuk menyebarkan sastra Arab dan puisi Arab tidak selayaknya kalau namanya justru menjadi saksi bahwa karya-karya berbahasa Arab lepas dari sebutan yang pantas untuk majalah seperti ini". *Majalah Apollo*, edisi I, hlm. 54–55. Lihat juga, *Jamâ'ah Apollo*, hlm. 304 dan seterusnya.

[4] Abu Syâdi merupakan pimpinan redaksi majalah tersebut. Syauqi dipilih sebagai pimpinan organisasi. Ia memimpin pertemuan pertamanya pada 10 Oktober 1932 di rumahnya, namun beberapa hari kemudian dia meninggal pada sabtu siang pada tanggal 14 di bulan yang sama. Para anggota organisasi berkumpul pada tanggal 22 di bulan tersebut, dan memilih Khalil Muthran sebagai ketua secara aklamasi.

Di antara anggota organisasi tersebut adalah Ahmad Muharram, Hasan Kamil ash-Shairafi, Ali al-Anâni (dipilih sebagai wakil ketua organisasi), Ibrahim Nâji, Ali Mahmud Thaha, Kâmil Kailani, Ahmad asy-Syâyib, Mahmud Abu al-Wafâ, Ahmad Dhaif, Mahmud Shâdiq.

Setelah itu, sejumlah penyair dan kritikus bergabung dengan organisasi ini, di antaranya adalah Mushthafa Abd al-Lathîf ash-Shahrati, Shâlih Jûdat, Abd al-Aziz Atiq, dan Mukhtâr al-Wakil.

semangat seninya." Sementara itu, kemundurannya berasal dari kemiskinan yang dialami oleh sebagian besar tokohnya, tidak terkecuali dalam hal ini mayoritas tokoh utamanya. Kemiskinan tersebut belum pernah menimpa mereka di masa-masa sastra murni mengalami perkembangan ... Oleh karena itu, puisi bersama mereka mengalami kemunduran seiring dengan ketidakmampuan mereka secara materi, kejemuan mereka terhadap kehidupan dan keengganan mereka terhadap karya seni yang menuntut mereka untuk bekerja keras dan merenungkan.

3. Kemunduran puisi merupakan "pelecehan terhadap semangat kebangsaan." Mendirikan majalah dan organisasi secara khusus untuk puisi tidak lain merupakan bentuk "kecintaan untuk menempatkan kembali puisi pada posisi semula, posisi yang tinggi, dan sebagai bentuk perwujudan persaudaraan dan kerja sama yang diidam-idamkan di kalangan penyair."

4. Majalah bebas dari sikap partisan. Majalah tersebut membukakan pintu untuk setiap pendukung prinsip-prinsip kooperatif-reformasi yang dipegangi majalah tersebut." Hal itu karena majalah ini menolak "faktor-faktor partisan dan penipuan. Tujuan dari majalah tersebut hanya mengabdi pada puisi secara murni, bebas dari segala hal yang mengotorinya. Itulah janji kami untuk puisi dan para penyair. Sebagaimana mitologi Yunani membanggakan dewa Apollo sebagai dewa matahari, puisi, musik, dan kenabian, kami dalam batas-batas memori yang telah menjadi mendunia ini membanggakan semua hal yang dapat mengangkat keindahan puisi Arab dan jiwa para penyairnya."[5]

"Kelompok Apollo" dibangun atas dasar prinsip-prinsip yang sama sebagaimana yang terdapat dalam anggaran dasar yang diterbitkan pada edisi perdana majalah tersebut, yaitu:

---

[5] *Majalah Apollo*, edisi perdana, (September 1932), hlm. 4–5. Lihat pula *Jamâ'ah Apollo*, hlm. 303 dan selanjutnya.

1. Mengangkat puisi Arab dan mengarahkan jerih payah para penyair secara bermartabat.
2. Meningkatkan posisi para penyair secara sastra, sosial, dan materi.
3. Mendukung kebangkitan seni di dunia puisi.

Dalam pengantar yang ditulis oleh Ibrahim Nâji untuk antologi puisi Abu Syâdi, *Athyâf ar-Rabî'*, yang terbit pada 1933, ada pernyataan yang menjelaskan beberapa karakter dasar gerakan *Apollo*, dalam majalah ataupun sebagai organisasi. Berikut ini ringkasannya:

1. Apollo merupakan "aliran" yang diciptakan oleh Abu Syâdi. Ia membawa para penyair yang sebelumnya secara tidak sah berada dalam kegelapan bergerak menju ke kondisi terang. Ia memperluas cakrawala puisi Arab, dan membebaskannya dari beban-beban yang menekannya dan menjadikan pasif selama beberapa generasi."
2. Aliran ini—"selain keterkaitannya dengan sastra dunia, keterlibatannya dengan aliran-aliran pemikiran baru, dan keyakinannya akan misinya sebagai pembaru puisi Arab—memperluas orientasi-orientasi puisi Arab, dan menentukan fungsinya sebagai karya kemanusiaan universal."
3. Aliran ini merepresentasikan "elokuensi seni, sebagaimana juga ia merepresentasikan harmoni seni antaranggota-anggotanya. Keduanya merupakan sendi dasar bagi keindahan kehidupan seni, di mana ia merupakan sendi dasar bagi puisi yang dinamis dalam bangsa mana pun. Gerakan semacam ini bertujuan membangkitkan puisi Arab tanpa batas."
4. Khalil Muthran merupakan tokoh yang meletakkan batu pertama pembangunan aliran ini: Kami semua berhutang budi kepada Khalil Muthran melalui arahan-arahan pada puisi modern kami. Dialah yang meletakkan benih-benih dan membukakan mata kami

untuk melihat cahaya ... Aliran modern yang dimotori oleh Abu Syâdi, Hasan ash-Shairafi, Shalih Judat, Abu al-Qasim asy-Syabi, dan yang lainnya. Aliran ini merupakan gema dari suara nan jauh yang disuarakan Muthran tanpa hiruk pikuk, tanpa klaim. Kami hanya menambahkan semua itu dengan apa yang kami ketahui dari berbagai telaah yang kami lakukan. Semua itu juga terbantu oleh kemampuan kami dalam menguasai bahasa-bahasa yang berbeda yang mengajarkan kepada kami berbagai aliran baru dalam sastra dan seni."[6]

5. Dengan demikian, pengaruh terbesar dari aliran ini, seperti yang dikatakan Abu Syâdi, "muncul melalui kebebasan seni, elokuensi retorik, kebanggaan terhadap jati diri sastra yang mandiri dan berani berkreasi di samping juga menguasai sarana-sarananya, bukan dengan cara mengejar yang lama namun usang, penyembahan terhadap hiasan-hiasan kuno, dan pengkultusan atas tradisi-tradisi lama."[7]

Kajian terhadap karya puisi para penyair majalah tersebut, serta kajian terhadap pendapat-pendapat mereka, memungkinkan kami untuk mengenali, secara lebih baik, kecenderungan umum seni dari gerakan Apollo ini. Berikut ini karakter umum kecenderungan tersebut:

1. Sentimentil. Di antara gejala-gejala yang mengiringinya adalah keresahan, mudah dipahami, humanistik, dan perhatian terhadap hal-hal yang sederhana dan biasa.
2. Berpihak pada alam, bukan dari sisi tampilan dan hal-hal yang konkret, melainkan dari sisi bahwa alam menyimpan rahasia atau sesuatu yang tidak diketahui. Dari sini muncul kecenderungan

[6] *Jamâ'ah Apollo*, hlm. 315–317.
[7] *Ibid.*, hlm. 315.

mereka terhadap imajinasi dan kontemplasi dengan sedikit mistisisme dan simbolisme pemikiran atau filosofis.

3. Membaurkan rima dalam satu *qashîdah* dengan satu *bahr* (matra), membuat variasi rima dan *bahr* (puisi bebas)[8] dalam satu *qashîdah*, kadang-kadang bebas dari rima (puisi mursal), dan menamakan puisi tanpa rima dan *wazan* sebagai puisi (puisi prosais).
4. Menekankan kesatuan *qashîdah*, "kesatuan penyair sendiri dengan kepribadiannya, dan kesatuan aliran seni dan tematiknya."
5. Cenderung ke arah puisi naratif dan dramatik, dan jenis puisi yang mereka sebut dengan puisi gagasan, dan dipengaruhi oleh sains.
6. Penyair memiliki kebebasan penuh dalam memperbarui apa yang dia inginkan, seperti diungkapkan asy-Sya'bi: "(Bebas dalam gaya bahasanya, cara berpikirnya, emosi dan imajinasinya", serta dalam mengambil inspirasi yang dia kehendaki dari semua tradisi spiritual agung yang termuat dalam lumbung humanistik, seperti seni, filsafat, ide, dan agama. Dalam hal ini tidak ada beda antara yang Arab maupun yang asing."[9]

---

[8] Abu Syâdi mendefinisikan puisi mursal dan puisi bebas sebagai berikut: "secara relatif dianggap sebagai puisi mursal jika ia tidak terikat dengan satu *qafiyah*, sekalipun memiliki *qafiyah* campuran atau berpasangan. Akan tetapi sebenarnya puisi mursal (*blank verse*) adalah puisi yang sama sekali tidak terikat pada rawi (huruf akhir), sementara puisi bebas (*free verse*) adalah puisi yang tidak hanya melepaskan diri dari *qafiyah* sama sekali, tetapi juga puisi yang memperkenankan adanya campuran *bahar* sesuai dengan kondisi retorik." Lihat *Asy-Syafaq al-Bâki*, (Kairo: al-Mathba'ah as-Salafiyyah, 1924), hlm. 535.

Dengan nada membela dua model puisi tersebut, ia mengatakan: "Jika Anda memaklumi orang yang tidak mampu mengapresiasi nilai puisi mursal, puisi bebas, variasi *wazan* dan kreasi baru dalam menciptakan *wazan*, serta pengaruh semua itu pada kebebasan ekspresi-ekspresi puitik dari segala belenggu yang berat dan mendorong ekspresi tersebut menjadi bebas untuk menciptakan puisi dramatik yang kuat bagi sastra Arab, setelah sebelumnya hal itu lama di masa lalu dilarang, kalau Anda memaklumi mereka maka saya tidak memaklumi mereka yang secara serampangan memberikan penilaian berdasarkan senang dan bencinya kepada subjektivitas penyair." Lihat *Ibid.,* hlm. 1240.

[9] Muqaddimah asy-Syâ'bi terhadap kumpulan puisi Abu Syâdi, *al-Yanbû',* hlm. 1934.

7. Meskipun demikian, asy-Sya'bi dalam pengantar antologi tersebut mengatakan bahwa aliran Apollo "belum dapat menjadi aliran dengan ciri-ciri yang jelas. Ia masih merupakan revolusi yang semburat dan keyakinan yang kuat dan mendalam. Ia merupakan revolusi demi kebebasan dan kesempurnaan puisi, sebagai keyakinan atas keluhuran tujuan dan keagungan prinsip. Memang demikian adanya, aliran ini merupakan revolusi yang masih membaurkan ambisi dan kecenderungan, di dalamnya dasar-dasar aliran bergejolak sebagaimana gejolak benih dalam kandungan."

4

Apollo (jilid pertama, Haziran (Juni 1933) menerbitkan makalah yang menggambarkan sudut pandang tradisional dan konservatif yang mengkritik dan menyerang gerakan Apollo. Abu Syâdi memberikan sanggahan dalam jilid yang sama. Makalah itu menyerang gerakan ini sebagai berikut:

1. Rima dibuat variatif. "*Qashîdah* diawali dengan satu bentuk rima di bagian tengah dengan bentuk rima yang lain, dan di bagian akhir dengan bentuk yang lainnya, seperti dinyatakan penulis makalah. Selain itu, *wazan* juga dibuat variatif dalam satu *qashîdah*.
2. Menulis puisi mursal atau prosa tanpa *wazan* dan rima.
3. Menerjemahkan puisi Barat, sementara puisi tersebut memiliki pesan yang tidak dapat diterima cita rasa Arab.
4. Ketidakmampuan para penyair yang diterbitkan dalam Apollo.

Penulis makalah menyimpulkan bahwa kecenderungan seperti itu mengoyak semua aturan dan merusak semua tradisi. Selain itu, kecenderungan tersebut menyebabkan puisi Arab dengan segala kebesaran, keindahan, kemegahan, dan keagungannya akan kehilangan musikalitasnya, bahkan lepas dari bentuk dan karakteristiknya yang paling unik.

Menyanggah tulisan tersebut, Abu Syâdi mengtakan:

1. “Puisi bukan hanya ujaran yang ber-*wazan* (memiliki matra) dan berrima (*qâfiyah*) menurut definisi lama yang didengung-dengungkan oleh penulis makalah tersebut, melainkan puisi juga merupakan ekspresi emosi yang melesat ke wilayah di balik seluruh gejala kehidupan untuk menyingkapkan dan mengungkapkan rahasia-rahasianya. Oleh karena itu, jika ekspresi tersebut merupakan susunan yang tertata maka itulah puisi yang ber-*nazham*, sementara apabila berbentuk prosais maka itu puisi prosaik.”

2. Rima, variasi, dan pembauran *wazan* (matra), semuanya bersifat sekunder jika kita mempercayai ruh, makna, dan bangunan puisi. Penyair yang matang bakat kepenyairannya, yang menguasai bahasa, dan yang berwatak bersih, tidak boleh kita ajari bagaimana menggunakan rima dan matra. Cukup baginya wataknya yang inspirasional. Pesan puitiklah yang akan mencari baju bahasanya, bukan sebaliknya.

3. Tujuan dari menerjemahkan puisi asing adalah memberikan santapan sastra bangsa lain kepada sastra Arab, sebagaimana juga dilakukan oleh sastra-sastra bangsa lain. Hal ini tidak menjadi masalah sebab yang akan tetap bertahan hanya yang paling cocok, yang sejalan dengan lingkungan Arab.

4. Puisi prosais merupakan jenis puisi. Jenis ini diakui oleh seluruh bangsa maju. Hanya saja, siapa saja yang mencoba untuk menulisnya, haruslah kuat bakat kepenyairannya karena aspek tersebut akan menggantikan aspek musikalitasnya.

5. Mengenai ketidakmampuan, atas nama penyair Apollo dia mengatakan yang intinya: bahwa dirinya tidak akan memberikan simpatinya kepada mereka kecuali pada satu bentuk, yaitu kritik yang bersifat seni terhadap puisi mereka. Tuduhan terhadap mereka sebagai tidak mampu hanya dia tanggapi dengan senyum saja. Keseluruhan di antara mereka, terutama Muthran, Syukri,

Naji, dan asy-Sya'bi mempraktikkan *nazham* dengan sangat bagus. Tidak ada seorang pun penyair konservatif yang mampu menulis satu *qashîdah* yang setaraf dengan *Qalb Raqishah* atau *al-Audah* karya Ibrahim Naji.

6. Sebagian besar kelompok konservatif tenggelam dalam sikap imitasi, dan tidak mampu memahami, dan bahkan definisi puisi sekalipun, lebih-lebih untuk memahami spiritualitas puisi.[10]

Selain itu, dapat kami tambahkan tulisan Abu Syâdi yang merupakan ringkasan dari peran yang dimainkannya secara pribadi dalam memperbarui puisi. Ia memaparkannya dalam poin-poin berikut ini:

1. Mempropagandakan puisi bebas dan menulis model-model utamanya dengan bahasa Arab.
2. Menulis opera puisi pertama dengan bahasa Arab, sebuah karya yang berpengaruh terhadap penulisan drama puisi.
3. Mendorong penulisan puisi lepas.
4. Menyerukan untuk mengekspresikan bakat alami secara bebas yang mengandung kreativitas, kebebasan, dan imajinasi.
5. Menulis puisi epik dan simbolik.
6. Menekankan kajian atas estetika seni pada semua jenis puisi. Ini merupakan prinsip yang menjelaskan bahwa dimungkinkan menikmati para penyair yang memiliki kecenderungan berbeda.

Kami akan menutup pembicaraan Abu Syâdi mengenai perannya dalam pembaruan ini dengan kesaksian gurunya, Khalil Muthran.

Dalam pengantar yang ditulis untuk antologi puisi Abu Syâdi, *Athyaf ar-Rabi'*, yang terbit pada 1933, Muthran mengatakan bahwa Abu Syâdi "mengejutkan bakat kearaban, sebuah kejutan yang

[10] *Jamâ'ah Apollo*, hlm. 333–335.

melampaui siapa pun yang berani dalam melakukan pembaruan sebelumnya." Kejutan tersebut tercermin dalam:

1. Memberikan perhatian terhadap tanda-tanda kesejarahan, simbol-simbol teknis dan nama-nama asing.
2. Memberikan perhatian terhadap mitologi.
3. Melakukan penyimpangan dalam membuat *wazan-wazan* puisi.
4. Pluralitas sumber, Timur dan Barat, terkait dengan pesan-pesan dan imaji-imaji.

Muthran memperkenankan kecenderungan seperti ini yang ia sebut sebagai kreativitas yang menakjubkan; bahwa hal itu merupakan metode yang dipakai penyair "sebagai metode yang sangat menghargai kebebasan dalam berkespresi." Ia menjelaskan sebab-sebabnya bahwa hal tersebut berpulang pada keinginan penyair untuk "membangkitkan keberanian berkreasi, melempangkan jalan yang keras berbelok yang dapat mengendorkan nyali, agar dapat berpikir, mencipta, dan menilai secara mandiri.[11]

Dalam melakukan teorisasi atas puisi baru, gerakan Apollo melangkah lebih jauh dan mendalam daripada yang dilakukan kelompok ad-Diwan. Selain Khalil Muthran, yang bergabung dengan gerakan ini adalah para penyair dengan beragam bakat dan pengetahuan sihingga gerakan ini berhasil menciptakan lingkungan puitik-budaya yang lebih kaya dan jauh. Dari sini gerakan ini mampu memberikan sumbangsih besar dalam bergerak jauh melampaui puisi "kebangkitan" pada khususnya, dan tradisionalisme puitik pada umumnya, dan sumbangsih dalam mengantarkan lahirnya strukur baru *qashîdah* dan konsep baru mengenai puisi.

[11] Lihat *ibid.,* hlm. 330.

Hanya saja, gerakan ini dalam melakukan teorisasi dan iklim yang muncul dari upaya tersebut tetap jauh lebih penting daripada karya-karya puisinya sendiri.

UJARAN LAMA DAN UJARAN BARU

1

Pandangan-pandangan Mushthafa Shadiq ar-Râfi'iy (1880–1937) merupakan model yang sangat integral dalam mengkritik pembaruan dan modernitas. Dia berpendapat bahwa asal-usul pendapat yang mengkampanyekan sesuatu yang baru, muncul dari tiga sebab: kefasikan, ateis, dan mengekor pada kefasikan atau ateis. Orang fasik, orang ateis, atau orang yang mengikuti salah satunya, jika ia sastrawan, atau yang memiliki perhatian terhadap masalah-masalah sastra, "adalah pembaru jika dalam menciptakan sastra mengikuti pola mendustakan, menolak, mengurangi, dan mencemarkan sastra dan para ahlinya, serta membaurkan antara yang dasar dengan cabang-cabangnya."[1]

Sastrawan pesakitan dengan salah satu alasan tersebut mengkaji sastra Arab, dan tujuan utamanya adalah: "berusaha menghasilkan sesuatu yang bertentangan dengan konsensus, mencela nilai utama, memicingkan mata terhadap agama, meruntuhkan landasan kearab-an dan menggantikannya dengan kerendahan Eropa yang hina, atau merendahkan salah satu pesan yang diagungkan para pendukung

[1] *Tahta Râyah Al-Qur'ân*, (Kairo: al-Maktabah at-Tijâriyyah al-Kubra, 1963), hlm. 200. Berbagai pendapat ar-Râfi'iy dalam konteks ini diambil dari buku tersebut.

sumber lama seperti Al-Qur'an dan sumber setelahnya."[2] Dengan demikian, pembaruan adalah "seorang pencuri buku-buku Eropa, kemudian tidak beragama, atau agama hanya sebatas nama saja."[3] Ini berarti bahwa pembaruan, menurut ar-Rafi'iy, menuntut sang pembaru untuk mewarnai dengan corak ateis atau menyimpang "semua permasalahan sejarah Islam, sastra Arab, dan merusak yang murni dengan campuran, serta merendahkan manusia dan pesan."[4] Hal ini mendorong ar-Rafi'iy untuk mengatakan bahwa "pembaruan bagi suatu bangsa bagaikan prahara. Pembaruan tidak lebih dari sebuah cerita dramatik penuh kebohongan dalam kaitannya dengan yang asal."[5]

Ar-Rafi'iy berpandangan bahwa ada sebab pendidikan-seni di balik sikap pro terhadap yang baru, yaitu "kelemahan dalam bahasa (tentunya yang dimaksud di sini adalah bahasa Arab), dan kelebihan dalam menguasai suatu bahasa" (maksudnya bahasa asing). Ketika bahasa asing menguat bagi seorang sastrawan maka, dalam diri dan pikirannya, bahasa asing tersebut akan berubah menjadi "semacam fanatisme terhadap bahasa asing dan penggunanya". Fanatisme ini tak lama kemudian mendominasi, sebelum kemudian mengarahkan cita rasa terhadap sastra dan gaya bahasanya menjadi penafsiran tertentu berdasarkan golongan dan pretensi, kemudian menjadikan pemahaman di balik cita rasa."[6]

"Kenyataannya, cita rasa sastra terhadap sesuatu sebenarnya muncul dari pemahaman terhadapnya, dan penilaian terhadap sesuatu sebenarnya merupakan pengaruh dari cita rasa terhadapnya. Kritik pada dasarnya merupakan cita rasa dan sekaligus juga pemahaman."[7]

[2] *Ibid.,* hlm. 200.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.,* hlm. 200–201.

[5] *Ibid.,* hlm. 202.

[6] *Ibid.,* hlm. 11.

[7] *Ibid.*

Demikianlah, ar-Rafi'iy berpendapat bahwa kekeliruan para pembaru yang menganggapnya sebagai benar sebenarnya terletak pada ketidaktahuan mereka terhadap bahasa Arab, dan juga akibat kemampuan mereka yang kuat terhadap bahasa asing. Ini menyebabkan cita rasa dan pemahaman mereka rusak, dan menyebabkan pembaruan mereka kosong melompong.[8]

Ar-Rafi'iy menegaskan pendapatnya ketika mengatakan bahwa karakteristik elokuensi (*fashâhah*) dalam bahasa Arab tidak terletak pada kata-kata, tetapi pada struktur kata-kata sebagaimana getaran dan goyangan (yang ditimbulkannya) bukan pada nada-nada itu sendiri, melainkan pada aspek penyusunannya. Inilah yang merupakan seni gaya bahasa sebab ia merujuk pada cita rasa dan musikalitas dari huruf-huruf yang terdapat dalam bahasa ini dan dari getaran-getaran huruf-hurufnya. Selanjutnya ar-Rafi'iy menekankan bahwa ia tidak melihat seorang pun di antara pengikut aliran baru yang menguasai sedikit pun hal tersebut.[9]

Kesimpulannya adalah bahwa ateisme merupakan asal-usul "aliran baru" dan bahwa ia merupakan "kebejatan sosial, namun pengikutnya tidak mengetahui bahwa mereka, dengan cara itu, sedang menciptakan kehinaan terhadap bangsa.[10]

2

Ar-Rafi'iy mendefinisikan yang lama sebagai berikut:

1. "Bahasa (yang dimaksud) senantiasa bahasa orang Arab, baik dasar-dasarnya maupun cabang-cabangnya."
2. Buku-buku lama yang memuat bahasa Arab itu senantiasa dinamis, yang setiap masa berfungsi sebagai bahasa bagi manusia Arab yang berbahasa elokuen (*fashîh*).

---

[8] *Ibid.*

[9] *Ibid.,* hlm. 17.

[10] *Ibid.* hlm. 17 dan 23.

3. Agama senantiasa seperti itu, wahyu seolah-olah baru diturunkan kemarin dan kita tidak akan terpesona oleh ilmu maupun pendapat (baru mengenainya).

4. Perhatian terhadap bahasa muncul lantaran adanya perhatian terhadap agama sebab keduanya mengandung sesuatu yang berdiri sendiri bagaikan landasan dan bangunan. Keduanya berguna hanya apabila keduanya sama-sama berdiri tegak.

Berdasarkan definisi di atas, ar-Rafi'iy berpendapat bahwa tidak mungkin ada yang baru jika yang baru ini dimaksudkan sebagai segala sesuatu yang berdiri sendiri, dan ia "menghapus" yang lalu. Akan tetapi, jika yang dimaksud dengan yang baru adalah "pengetahuan, penyelidikan, pengujian pendapat dan kreasi makna dengan tetap mempertahankan bahasa berdiri di atas landasan-landasannya, dan upaya membuat variasi hanya sekadar "cara", bukan aliran-aliran yang dimaksudkan untuk menetapkan dan menghapuskan maka kami sama sekali tidak menolak hal tersebut, tidak mempermasalahkannya. Bahkan, itulah pandangan kami, bahkan itulah pandangan kehidupan. Itu merupakan hukum alam. Meskipun demikian, dapat kami tambahkan bahwa asal-usul semua itu adalah orisinalitas bahasa dan kebangsaan. Oleh karena itu, kita melihat pandangan-pandangan dari berbagai bangsa hanya sebagai bangsa Timur. Kita mengambil bahasa-bahasa bangsa Eropa hanya karena kita pengguna sebuah bahasa yang memiliki karakteristiknya. Dan, jangan sampai peradaban mereka mengalihkan kita dari diri kita sendiri."[11]

Mengenai pandangan-pandangan teoretis tersebut, ar-Rafi'iy mengajukan contoh praksis ketika membandingkan antara sosialisme sebagai simbol bagi sesuatu yang baru dan zakat sebagai simbol bagi yang lama. Ia mengatakan: "daripada terpesona oleh semua hidangan imajinatif (sosialisme) dengan segala kenikmatan dan warna-warninya kita lebih baik mengedepankan suapan-suapan yang disuguhkan sistem zakat dalam Islam. Islam menjadi lengkap bagi seseorang

[11] *Ibid.,* hlm. 13–14.

hanya dengan sistem tersebut. Atas dasar ini silahkan Anda merenungkan."[12]

Penjelasan di atas menunjukkan bahwa ar-Rafi'iy lebih mengutamakan yang lama daripada yang baru. Dengan demikian, pembaruan harus dimaksudkan sebagai upaya membuat variasi metode. Upaya tersebut didasarkan, dalam pandangan ar-Rafi'iy, atas dua dasar, yakni: (1) kreativitas dalam menciptakan makna dan (2) tetap berpijak pada landasan yang menjadi karakteristik utama kreator dalam bahasa seni dan kebangsaan. Jadi, daripada berbicara tentang sesuatu yang baru yang hanya ilusi, ar-Rafi'iy mengajukan alternatif, yaitu: (1) berupaya melestarikan dan menumbuhkan bahasa, dan (2) berusaha menghaluskan dan melembutkan bahasa sebatas kemampuan. Inilah yang dipegangi, seperti dikatakan ar-Rafi'iy, oleh para ulama kuno. Di antara mereka tidak ada yang mengatakan bahwa mereka pengikut aliran baru.

Dalam kaitan ini, ar-Rafi'iy memberikan komentar terhadap ucapan Jibran: "Anda memiliki jalan sendiri, dan saya pun memiliki jalan sendiri. Anda memiliki bahasa sendiri dan saya pun memiliki bahasa sendiri." Ia mengilustrasikan Jibran sebagai termasuk generasi tahun 1923, sebuah masa kekosongan di mana sastra menjadi bersifat jurnalistik. Setelah itu ia mengatakan:

> "Semenjak kapan kamu, wahai pemuda, menjadi pemilik dan peletak awal bahasa, pembuat dasar-dasar dan cabang-cabangnya, pencipta kaidah-kaidahnya, dan pembuat bagian-bagian bahasa yang menyimpang? Siapakah yang menyerahkan hal ini kepadamu sehingga kamu memiliki hak untuk melakukan apa saja sebagaimana sang raja terhadap kekuasaannya sehingga kamu mempunyai hak untuk mencipta, dan menjadikan ciptaan yang kamu sebutkan itu sebagai aliran dan bahasamu? Sesungguhnya menjadi lebih mudah bagimu melahirkan sebuah kelahiran baru daripada melahirkan aliran baru atau mengkreasikan sebuah bahasa yang kamu namai sebagai bahasamu. Dengan kelahiran baru itu kamu memiliki umur baru. Dengan usia baru itu kamu dapat memulai untuk menghasilkan sastra secara layak."[13]

---

[12] *Ibid.,* hlm. 14.

[13] *Ibid.,* hlm. 13.

Ar-Rafi'iy berpendapat lebih jauh lagi dalam menegasikan yang baru berdasarkan sejarah budaya Arab. Ia mengatakan:

> "Ketika daerah kekuasaan Arab meluas, kota-kota besar banyak bermunculan, daerah-daerah terpencil mulai berkembang menjadi desa, pendidikan mengalami perkembangan, masyarakat pun lantas memilih bahasa yang lembut dan halus. Ketika melihat segala sesuatu (dan menamainya) dengan berbagai nama (sebutan), mereka memilih yang paling enak didengar, dan paling lembut berkesan di hati. Terhadap dialek-dialek yang ada dalam bangsa Arab, mereka hanya mengambil yang paling enak dan paling bagus. Hal tersebut dan hal seperti itu terjadi dari masa ke masa. Kami tidak melihat seorang pun yang menamai dan menganggap hal tersebut sebagai aliran baru. Al-Qur'an sendiri merupakan aliran baru dengan segala makna yang terkandung dalam kata tersebut, namun tak seorang pun yang mengatakan seperti itu, baik yang memiliki bahasa tersebut (Arab) maupun orang yang mempelajarinya. Abd al-Hamid al-Katib mengambil banyak pola bahasa Persi, kemudian memasukkan pola-pola tersebut dalam tulisannya. Para ulama juga sudah pernah menerjemahkan dari berbagai bahasa melebihi terjemahan yang dilakukan oleh para penulis di zaman sekarang ini. Di antara mereka ada yang melakukan ralat dan kajian ulang terhadap kata dengan mengacu pada tokoh-tokoh linguistik yang mereka bidik. Muncul berbagai ide yang berbeda-beda, gaya bahasa dalam penulisan menjadi beragam. Sementara itu, generasi belakangan yang muncul di abad empat sampai sembilan (hijriah) melakukan variasi baru di bidang penulisan serius dan penulisan ringan serta tulisan-tulisan hiburan namun indah, yang semua itu belum pernah dikenali oleh bangsa Arab sampai bahasa mereka berbaur dengan bahasa lain. Mengenai semua ini, tak satu pun sastrawan, sarjana maupun penulis yang mengatakan bahwa ia memiliki aliran baru yang berbeda dari aliran lama sebab mereka jauh lebih tahu mengenai bahasa, jauh lebih mampu menangani bahasa, jauh lebih mengetahui tujuan pembuatan bahasa, dan jauh lebih tergerak untuk memanfaatkan semua itu."[14]

Berdasarkan pendapat yang diajukannya, ar-Rafi'iy sampai pada kesimpulan bahwa "semua yang baru, apa pun itu, sudah pasti merupakan kekurangan bila dibandingkan dengan yang lama."[15] Ia menjelaskan dengan mengatakan bahwa "bahasa Arab merupakan bahasa agama yang didasarkan pada asal-usul yang abadi, yaitu Al-

[14] *Ibid.,* hlm. 11–12.

[15] *Ibid.,* hlm. 16.

Qur'an al-Karim. Semua generasi awal maupun yang belakangan menyepakati kemukjizatan dan elokuensi Al-Qur'an. Apabila kemukijatan suatu bahasa menurut konsensus para ulama dan sastrawan terdapat pada bahasa lamanya secara khusus, lantas mungkinkah bahasa yang baru itu lebih sempurna daripada yang lama atau sebenarnya ia merupakan kekurangan yang sangat jauh?"[16] Ar-Rafi'iy pun meneruskan pendapatnya:

"Al-Qur'an merupakan genre bahasa yang menyatukan berbagai pihak yang berkaitan dengan bahasa Arab. Ahli Al-Qur'an senantiasa menjadi terarabkan lantaran Al-Qur'an, dan bercirikan genre tersebut, apakah itu yang sebenarnya ataupun berdasarkan penilaian semata. Mereka senantiasa demikian sampai Allah menghabiskan makhluk ini dan menutup dunia."[17] Bahasa sendiri selalu kuno betapapun waktu mengalami perubahan atau perkembangan.[18] Dengan demikian, persoalannya bukan pada pembaruan, melainkan pada (bagaimana) "mengajarkan gaya bahasa-gaya bahasa baku, menirunya, memperkuat bahasa, mengetahui seluk-beluknya dengan segala macam retorikanya, serta berusaha mempertahankan kemurnian cita rasa bahasanya. Dengan demikian, semua bahasa pada dasarnya merupakan aliran lama. Semua aliran baru ataupun semua yang disebut dengan sebutan demikian hanya bertahan sebentar sebelum kemudian masuk kuburan."[19]

Bahasa Arab sebagai bahasa lama mengandung pengertian bahwa ia senantiasa segar seolah-olah baru dilahirkan kemarin. Hal ini karena bahasa, seperti dikatakan ar-Rafi'iy, dibangun atas dasar pesona yang menjadikan kesegarannya abadi, tidak luntur karena tua dan juga tidak mati sebab ia semenjak zaman azali menyiapkan garis edar yang mengelilingi dua sinar bumi yang agung, Kitab Allah

---

[16] *Ibid.*

[17] *Ibid.,* hlm. 47.

[18] *Ibid.,* hlm. 16.

[19] *Ibid.*

dan Sunnah Rasul".[20] Dengan demikian, yang lama itulah "yang riil dan stabil. Dengan itu, masa lalu sekaligus yang kini berdiri kokoh."[21]

Bingkai pemikiran yang diperoleh ar-Rafi'iy tersebut secara ringkas menggambarkan keseluruhan pemikiran dasarnya mengenai persoalan. Berikut ini kami akan menyimpulkannya:

1. Yang lama tidak dapat dilampaui atau dihancurkan.
2. Yang lama sebenarnya yang menciptakan apa yang disebut dengan yang baru.
3. Hukum alam mengenai yang baru adalah bahwa yang baru merupakan perbaikan terhadap sejumlah aspek dari yang lama, penghalusan terhadap sebagian sisinya dan ornamen pada sebagian yang lainnya. Jika tidak demikian, tentunya struktur manusia dan nalarnya harus baru sama sekali, padahal hal tersebut tidak terjadi, dan tidak akan terjadi sedikit pun.
4. Watak dari yang baru senantiasa materi yang baru berkaitan dengan yang lama. Jadi, yang baru sebenarnya yang lama. Hanya saja dengan sedikit tambahan, sedikit hiasan, atau sedikit kekuatan. Semua ini untuk memunculkan sejumlah nilai pragmatisnya.
5. Tidak ada yang baru kecuali apabila hikmah ketuhanan menghendaki untuk memperbaiki satu hal terkait dengan pola kehidupan dan memperbaiki sistem lama, dan apabila hikmah ketuhanan memberikan sarana-sarana tersebut kepada orang yang menguasai sedemikian rupa terhadap yang lama sehingga ia mampu memunculkan sesuatu yang tidak dapat dilakukan oleh orang yang berada di bawahnya; atau dengan ungkapan lain: tidak ada yang baru kecuali apabila "hikmah ketuhanan menciptakan sesuatu, kemudian hukum-hukum psikis kehidupan berkaitan dengan sesuatu tersebut. Hukum-hukum tersebut bekerja sesuai dengan

[20] *Ibid.* hlm. 29.

[21] *Ibid.,* hlm. 65.

tuntutan hikmah tersebut, yang kita sebut dengan penghancuran atau pembangunan."[22]

6. Cara terbaik, dalam pandangan ar-Rafi'iy, bagi setiap penulis Arab dan kita semua adalah apabila kita terbiasa meningkatkan bakat kita sendiri, mempertajam logika sendiri, dan memperhalus cita rasa kita sendiri seolah-olah kita tumbuh secara murni dalam kabilah-kabilah Arab yang berelokuensi tinggi. Pertumbuhan seperti itu akan mengembalikan sejarah kita kepada kita sendiri seolah-olah sejarah tersebut ada pada kita, membawa sejarah itu kepada kita seolah-olah kita berada di dalamnya. Cara demikian juga akan memelihara logika rasul dan logika masyarakat yang berbahasa tinggi hingga seolah-olah, ketika kita membaca, mulut mereka sendiri yang bergerak di mulut kita, dan naluri mereka sendirilah yang mengarahkan kita mengikuti musik-musiknya."[23]

Ar-Rafi'iy menganalogkan puisi (bahasa) pada agama. Hal inilah yang menyebabkan dia menggeneralisir konsep kekunoan dalam agama atas puisi. Selain itu, ia mencampuradukkan antara bahasa dengan ujaran. Artinya, antara bahasa sebagai kamus dengan cara penggunaan kata-kata tersebut. Pencampurakan ini tidak lain merupakan refleksi atau perpanjangan dari pembedaan antara kata dengan makna. Semua ini menyebabkan tidak dibedakannya antara keunikan pengalaman puitika dengan keunikan pengalaman keagamaan, dan merusak kritik dan penilaian-penilaian sastra.

Konsep kekunoan dalam pandangan ar-Rafi'iy tidak lain merupakan perpanjangan dari konsep kekunoan, sebagaimana terlihat jelas dan mapan, dalam praksis puitika Arab sejak abad pertama hijriah (abad VII M). Konsep ini bertumpu pada ide kepaduan dengan kebenaran. Kebenaran adalah Islam. Kebenaran adalah sesuatu yang

---

[22] *Ibid.,* hlm. 204.

[23] *Ibid.,* hlm. 24.

menyembul dari Islam dan sejalan dengan dasar-dasarnya. Kepaduan ini memiliki dua sisi: (1) moralitas, yaitu apabila perilaku individu sejalan dengan model moral-agama yang dibangun Al-Qur'an dan as-Sunnah, dan (2) linguistik, yaitu apabila ekspresi individu sejalan dengan model retorik Arab terkait dengan elokuensi; dalam arti sejalan dengan puisi Jahiliah yang memiliki arti penting secara unik sebab Al-Qur'an menantangnya secara retorik, mengunggulinya dan menjadi mukjizat yang tidak mungkin ada seorang pun yang mampu menyamainya, dan karena puisi Jahiliah menjadi sarana penting untuk memahami Al-Qur'an sehingga siapa saja yang tidak memahaminya maka ia tidak akan mampu memahami retorika Al-Qur'an.

Kepaduan tersebut berarti:

1. Kebenaran bersifat stabil, tidak berubah. Ia merupakan dasar.
2. Dunialah yang berubah. Manusia sebagai makhluk yang tidak abadi di dunia harus beradaptasi dengan dasar tersebut.
3. Kebenaran itu secara rasional jelas, tidak buram, tidak samar, dan tidak ambigu. Oleh karena itu, semestinya ekspresi yang jelas secara rasional itu harus beradaptasi dengannya.
4. Ini berarti bahwa imajinasi harus dijauhi. Hal itu karena imajinasi sama sekali tidak dapat mengantarkan pada pengetahuan mana pun yang jelas, bahkan sebaliknya, imajinasi justru mengaburkan, menciptakan ilusi dan menyesatkan.
5. Terakhir, ini berarti bahwa ada pemisahan secara mendasar antara makna dengan kata. Dari sini, kritik ditujukan pada format, dan puisi menjadi sebentuk keterampilan. Kepaduan ini melahirkan sebuah teori mengenai pengetahuan yang didasarkan pada dasar-dasar berikut:
   a. Islam mengetahui segala sesuatu, dan Al-Qur'an serta as-Sunnah menjadi tempat tersimpannya pengetahuan tersebut.

b. Yang paling dekat dengan simpanan tersebut, maksudnya yang paling dekat dengan nabi dan tradisi-Nya, adalah yang paling berpengetahuan.

c. Untuk sampai pada pengetahuan itu tidak mungkin dengan melalui nalar. Nalar mengajukan pendapat. Artinya, ia mengandung kemungkinan salah sebagaimana juga mengandung kemungkinan benar. Oleh karena itu, pengetahuan hanya dengan melalui wahyu (*naql*).

d. Pengetahuan melalui *naql* merupakan pengetahuan masa lalu. Dengan demikian, substansi pengetahuan adalah pengetahuan mengenai dasar yang lama (*qadîm*). Agar pengetahuan mengenai masa lalu itu hakiki dan sempurna maka pengetahuan itu harus diambil dari mereka yang paling dekat dengan dasar-dasarnya. Pengetahuan merekalah yang paling luas. Pengetahuan generasi setelah mereka selamanya lebih sempit.

e. Pertemanan dan kejujuran merupakan kriteria pengetahuan masa lampau. Pertemanan (dengan nabi) merupakan kenikmatan yang unik dan tak terulangi. Oleh karena itu, apa yang diketahui oleh orang yang berteman dengan nabi tidak dapat diketahui oleh manusia lain mana pun yang belum pernah menemaninya.

f. Apa yang diterapkan di sini, yang terkait dengan agama, mulai diterapkan pada segala sesuatu yang berkaitan dengan puisi. Dengan demikian, puisi Jahiliah menjadi dasar, dan penyair yang paling banyak pengetahuannya mengenai puisi Jahiliah dan paling dekat dengannya merupakan puisi yang paling bagus. Kriteria kepenyairan bukan lagi terletak pada kreativitas, melainkan pada kedekatan, atau terletak pada apa yang disebut dengan mengkopi pola penyair masa lampau.

7. Jahiliah menjadi simbol naluriah (*fitrah*), dalam arti sebagai tempat yang menerima wahyu (pengetahuan yang turun dari langit). Sebagaimana apa saja yang muncul dari nabi dan para sahabatanya merupakan ujaran yang benar karena ia muncul

dari wahyu, demikian pula apa saja yang muncul dari naluriah Jahiliah merupakan puisi yang benar. Pengetahuan yang muncul berikutnya tidak akan benar kecuali apabila pengetahuan tersebut menarik ulang pengetahuan masa lalu yang terdapat dalam wahyu sebab puisi yang muncul berikutnya akan menjadi benar sejauh ia mampu mengulang kembali puisi naluri, maksudnya sejauh ia mampu dekat dengannya. Sebagaimana para sahabat merupakan pribadi-pribadi yang tidak biasa lantaran kedekatan mereka dengan nabi, demikian pula penyair Jahiliah merupakan pribadi yang bukan biasa lantaran secara langsung mereka lahir dari naluri.

Dalam perspektif ini, perspektif kekunoan sebagai dasar, dan perspektif kejelasan sebagai sebuah ekspresi yang sejajar dengannya dan yang menguakan yang kuno, retorika Arab terbangun. Al-Jahizh dalam tradisi kritik Arab dianggap sebagai argumen retorika, khususnya dalam buku *Al-Bayân wa at-Tabyîn*. Ibn Khaldun berpendapat bahwa buku tersebut merupakan salah satu dari empat dasar dalam seni retorika. Ketiga dasar lainnya adalah buku *Adab al-Kâtib* karya Ibn Qutaibah, *Al-Kâmil* karya al-Mubarrad, dan *An-Nawâdir* karya al-Qali. Al-Jahizh mendefinisikan retorika Arab sebagai: “Segala sesuatu milik bangsa Arab yang bersifat spontanitas dan naluriah, seolah-olah ia merupakan ilham. Tidak ada jerih payah, tidak ada kesusahan dan tidak pula ada keharusan memutar otak ...” Retorika, bagi bangsa Arab, adalah “apabila angan-angan (tujuan) diarahkan pada ujaran, kemudian makna-makna itu muncul dan berhamburan begitu saja. Selain itu, ujaran itu juga tidak mengikat dirinya, tidak pula ia ajarkan kepada siapa pun di antara putera-puteranya.” Dalam pandangannya, retorika ini merupakan model terbaik dari ujaran. Ia mengkritik dan menolak retorika non-Arab. Hal itu karena setiap ujaran dan setiap makna pada non-Arab hanya muncul “setelah berpikir panjang, setelah memutar otak, setelah lama melakukan

kontemplasi, dan muncul setelah berdiskusi, lama berpikir dan mengkaji buku, orang kedua menceritakan pengetahuan generasi pertama, orang ketiga menambah pengetahuan orang kedua hingga hasil dari pemikiran itu menyatu pada generasi belakangan."

Al-Jahizh sendiri, lantaran model terbaik tersebut, bersikap sinis terhadap tulisan dan memuji bangsa Arab sebagai masyarakat "buta huruf, tidak mampu menulis."

Ada semacam konsensus bahwa al-Jahizh merupakan "pendiri retorika Arab."[24] Oleh karena itu, anggapan dia bahwa kriteria dan argumen mengenai dasar yang melandasi sastra Arab, puisi maupun prosa, sebenarnya hanya pada aspek retorika: spontanitas dan naluriah dan yang semodel dengannya. Pidato (retorika) dalam pandangannya merupakan satu-satunya karakteristik bangsa Arab. Tidak ada satu pun orang yang berhak disebut orator selain bangsa Arab, bahkan sekalipun bangsa Yunani.[25] Elemen utama retorika adalah watak dan naluri (spontanitas), dan tempatnya adalah kebaduwian. Retorika berlawanan dengan tulisan, baik puisi maupun prosa. Tulisan tempatnya di kota—peradaban, elemen dasarnya jerih dan susah payah. Jika kita mengetahui bahwa al-Jahizh tidak membedakan antara puisi dan retorika,[26] bahkan ia melihatnya sebagai satu maka kita dapat menangkap bagaimana puisi Arab didasarkan pada kelebihan yang dimiliki "sifat buta huruf", "spontanitas", dan "naluriah". Kelebihan-kelebihan ini senantiasa dipegangi oleh sebagian besar orang Arab modern, baik sebagai pembaca, kritikus, maupun penyair.

Qudamah bin Ja'far mendefinisikan tulisan sebagai "visualisasi ujaran dengan huruf,"[27] dan ia berpendapat bahwa buku merupakan "argumen masa kini untuk masa depan", bahwa tidak ada bacaan

---

[24] Thaha Husain, *Muqaddimah Naqd an-Natsr*, (Kairo: 1938), hlm. 3.

[25] Thaha Husain melukiskan pendapat tersebut sebagai "serampangan dan naif." Lihat *Ibid.,* hlm. 1.

[26] *Ibid.,* hlm. 16.

[27] Qudamah bin Ja'far, *Naqd an-Natsr*, hlm. 18.

tanpa tulisan, dan oleh karena itu Allah memerintahkan menulis melalui perintahnya untuk membaca "bacalah ... demi Tuhanmu yang maha mulia ... (QS. al-Qalam). Sekalipun demikian, ia tetap mengaitkan puisi dengan sifat buta huruf, sebagaimana pendapat al-Jahizh.[28] Dia juga berpendapat, sebagaimana al-Jahizh, bahwa aturan-aturan yang berlaku pada puisi juga berlaku pada retorika.[29]

Dengan demikian, konsep retorika terbangun atas dasar karakteristik orasi, watak, naluri, dan spontanitas. Retorika dengan ketiga bagiannya, *Ilm al-Ma'âni, Ilm Bayân* dan *Ilm Badî'*, bertujuan pada dua masalah: kejelasan (spontanitas) dan mempengaruhi (pragmatis). *Ilm Ma'âni* adalah pengetahuan mengenai bagaimana menghindari kesalahan dalam menyampaikan pesan yang dimaksudkan. Landasannya adalah makna yang tepat dan benar, dan prinsip yang mendasarinya adalah prinsip salah dan benar. *Ilm Bayân* adalah ilmu tentang bagaimana menghindari kompleksitas. *Ilm Bayân* bagaikan mata. Ia merupakan soko guru pengetahuan seperti kata al-Jahizh. Ilmu ini didasarkan pada prinsip kejelasan.

Sementara itu, *Ilmu Badî'* adalah ilmu memperindah ujaran dengan menambahkan pesona. Prinsipnya adalah prinsip memperindah. Al-Jahizh menjelaskan prinsip-prinsip ini dengan beberapa pendapatnya, yang intinya adalah:

1. Pusat persoalan dan tujuan yang menjadi sasaran orang yang bertutur dan yang mendengar hanyalah paham dan membuat paham. Oleh karena itu, dengan apa pun Anda dapat membuat paham dan dapat menjelaskan mengenai sebuah pesan maka itulah yang disebut dengan *bayan*."[30]

[28] *Ibid.,* hlm. 79.

[29] "Puisi adalah ujaran yang ditata. Apa saja yang bagus dalam puisi maka dalam ujaran juga bagus. Apa saja yang buruk dalam puisi maka dalam ujaran juga buruk. Semua karakteristik yang kami sebutkan berkaitan dengan batasan puisi dapat dipakai dalam kaitannya dengan retorika ...' Lihat *Ibid.,* hlm. 94.

[30] Al-Jahizh, *Al-Bayân wa at-Tabyîn*, juz I, hlm. 75–76.

2. Seberapa jelas makna, seberapa jauh ketepatan tanda, seberapa bagus kesimpulan dan seberapa tepat pendahuluan, sejauh itu pula makna akan menjadi jelas. Semakin makna itu jelas dan nyata dan semakin tanda itu jelas dan nyata maka ia akan semakin bermanfaat dan ampuh."[31]
3. Puisi dan orasi merupakan dua hal yang kembar.[32]

Al-Jahizh meringkas semua hal tersebut dalam pernyataannya bahwa puisi terbaik adalah puisi yang dapat dipahami oleh kebanyakan orang dan diterima kelompok elit.

Pandangan seperti itu juga merupakan pandangan Ibn al-Atsir, sebab ia mengatakan: "Kata-kata yang *fashîh* adalah kata yang nyata dan jelas. Ia nyata dan jelas karena umum dipakai, dan umum dipakai karena posisinya yang bagus, dan posisi yang bagus dapat ditangkap oleh pendengaran."[33]

Abu Hilal al-Askari mengulang pendapat-pendapat tersebut sebagai berikut:

1. "*Balâghah* adalah menyampaikan pesan masuk ke dalam hati."[34]
2. *Balâghah* adalah "semua sarana yang dapat dipakai untuk menyampaikan pesan ke dalam hati pendengar sehingga dapat berkesan di hatinya karena memang berkesan di hati Anda, dengan ilustrasi yang bisa diterima dan penampilan yang bagus."[35]
3. *Balâghah* disebut dengan *balâghah* karena ia menyampaikan makna ke dalam hati pendengar kemudian ia memahaminya."[36]
4. *Balâghah* adalah "menjelaskan makna dan memperindah kata."[37]

---

[31] *Ibid.*

[32] *Ibid.*, juz I, hlm. 53.

[33] Ibn al-Atsir, *Al-Matsal asy-Sya'ir*, juz I, hlm. 115.

[34] Abu Hilal al-Askari, *Kitab ash-Shina'atain*, (Kairo: t.p., 1953), hlm. 10.

[35] *Ibid.*, hlm. 10.

[36] *Ibid.*, hlm. 6.

[37] *Ibid.*, hlm. 12.

5. *Balâghah* adalah mendekati makna yang jauh. Makna yang jauh adalah apabila kita ingin menuju makna yang halus, kemudian kita mampu menyingkapkannya dan dapat dipahami oleh pendengar tanpa berpikir."[38]

6. Elokuensi dan *balâghah* merujuk pada satu pengertian sekalipun asal-usul keduanya berbeda sebab masing-masing dari keduanya sebenarnya menjelaskan dan menampakkan pesan."[39]

Al-Qazwini memberikan pendapat yang sama. Ia mendefinisikan ilmu *bayân* sebagai "ilmu yang dapat dipakai untuk menyampaikan satu pesan dengan berbagai cara namun jelas maknanya."[40]

Semua ini menegaskan bahwa kondisi pendengar (kesesuaian ujaran dengan situasinya) menentukan ujaran, dan bahwa seberapa jauh pemahaman pendengar terhadap ujaran menentukan nilai retorikanya. Oleh karena itu, prinsip keumuman merupakan dasar *balaghah*, dan sifat tidak umum dikenali sebagai kebalikan dari *balâghah*.

Kejelasan (makna umum) merupakan prinsip ujaran, baik itu prosa (kritik, orasi) maupun puisi. Kejelasan didefinisikan sebagai prinsip ketepatan dalam memberikan ilustrasi dan mudah dipahami, yaitu apabila Anda dapat menyentuh hati tanpa bersusah payah memikir dan tanpa membuat lelah Anda sendiri."[41]

Al-Amidi dalam *al-Muwâzanah* menolak puisi Abu Tamam karena pesan-pesannya ambigu; dalam arti "kebanyakan yang ia sampaikan masih memerlukan pikiran, penjelasan, dan kesimpulan."[42] Sebab yang lain adalah karena puisinya "menyimpang dan menjadi puisi yang tidak dikenali dalam ujaran Arab, juga pola-pola

---

[38] *Ibid.,* hlm. 47.

[39] *Ibid.,* hlm. 7.

[40] Al-Qazwini, *Al-Idhâh*, cet. II, hlm. 150.

[41] Abu Hilal al-Askari, *Kitâb ash-Shinâ'atain*, hlm. 49.

[42] Al-Amidi, *Al-Muwâzanah*, juz I, hlm. 6.

ujaran bangsa lain."[43] Ujaran Abu Tamam "bertolak belakang dengan yang dikatakan oleh bangsa Arab."[44] Dari sini, metafora tidak diterima (puisi tidak diterima) kecuali apabila metafora tersebut telah berlaku umum.[45]

Al-Jurjani, dalam *al-Wisâthah* sejalan dengan al-Amidi.[46] Barangkali al-Jahizh merupakan orang yang paling bagus dalam menjelaskan makna "kejelasan" ketika menyatakan: Ujaran yang terbaik adalah yang maknanya terdapat pada lahiriah kata-kata yang dipakainya."[47]

Orasi, puisi, dan prosa menjadi sebuah sistem yang mengacu pada pemikiran Arab—isi dan ekspresi, dan mengacu pada kehidupan Arab itu sendiri, dalam pengertian bahwa orasi senantiasa merupakan praksis kebaduwian dengan segala macam bentuknya. Maksud saya, oralitas Baduwi senantiasa mendominasi formatisasi budaya. Diriwayatkan bahwa setelah menaklukkan Mesir dan ingin mengabarkan berita itu kepada Umar ibn al-Khathab, Amr bin al-Ash memilih Muawiyah bin Hudaij. Dia diminta Muawiyah untuk menulis surat untuk pengangkatan itu. Amr berkata kepadanya: "Bukankah kamu orang Arab yang mampu mengatakan dan melukiskan apa saja yang kamu saksikan?"[38]

Cerita di atas menjadi simbol bagi keseluruhan rasionalitas sekalipun Al-Qur'an dikodifikasikan dan hadits-hadits serta berbagai

---

[43] *Ibid.,* hlm. 200.

[44] *Ibid.,* hlm. 199.

[45] *Ibid.,* hlm. 261.

[36] Al-Jurjani, *Al-Wisâthah*, hlm. 73.

[37] Al-Jahizh, *Al-Bayân wa at-Tabyîn*, juz I, hlm. 83.

[38] Ibn Katsir, *Al-Bidâyah wa an-Nihâyah*, jld. VII, hlm. 70. Ada banyak riwayat mengenai sikap merendahkan tulisan. Baca riwayat mengenai retorika dalam buku *Al-Bayân wa at-Tabyîn* karya al-Jahizh. Lihat juga Muhammad Thahir Darwisy, *Al-Khithâbah fî Shadr al-Islâm*, (Kairo: t.p., 1965), hlm. 118 dan seterusnya; Ihsan an-Nashsh, *Al-Khithâbah al-Arabiyyah fî Ashrihâ adz-Dzahabiy*, (Dâr al-Ma'ârif, 1963).

riwayat menegaskan pentingnya menulis atau mengkodifikasikan pengetahuan.[39] Dzu ar-Rummah, salah satu generasi awal penyair yang memberontak bentuk orasi, menyadari pentingnya tulisan. Suatu ketika ia mengatakan kepada Isa bin Umar: "Aku menulis puisi-ku. Tulisan lebih aku kagumi daripada menghafal. Orang Arab pasti pernah lupa akan kata. Ia cari semalaman hingga tidak tidur, lantas ia ganti kata tersebut dengan kata lain yang sama *wazan*-nya. Tulisan tidak akan pernah lupa dan tidak akan menggantikan ungkapan dengan ungkapan lain."[40]

Barangkali sikap ini menyiratkan awal mula pertarungan antara oralitas dan tulisan, kebaduwian dan peradaban, kebutahurufan dan budaya. Pendukung kebaduwian menjadikan sifat buta huruf nabi sebagai argumen melawan budaya (semangat kerja keras dan bersusah payah). Mereka menjadikan sifat tersebut sebagai simbol orisinalitas Arab, atau naluri dasar Arab. Semua yang dimiliki orang Arab bersifat naluriah, dan tentunya itu alamiah dan bakat (sama dengan wahyu bagi rasul). Sementara itu, semua yang dimiliki oleh selain mereka adalah harus diusahakan, dengan demikian mereka harus bersusah payah. Pengetahuan pertama (yang alamiah) lebih utama. Sebagaimana sifat buta huruf pada rasul bukan merupakan kekurangan, melainkan suatu kemukjizatan, demikian pula sifat buta huruf merupakan mukjizat bangsa Arab. Sebagaimana nabi mengenal segala sesuatu tanpa "belajar dan mempelajari buku,"[41] kelebihan dan keutamaan orang Arab terletak pada kenyataan bahwa mereka muncul secara alamiah, bukan muncul dari usaha belajar dan buku.

---

[39] Lihat *Shubh al-A'sya*, jld. I, hlm. 35 dan seterusnya.

[40] *Shubh al-A'sya*, hlm. 36. Dalam sebuah riwayat dikatakan bahwa al-Ashma'iy berkata: "Dzu ar-Rummah pernah mengatakan: bagi saya lebih baik puisi saya diriwayatkan oleh seorang anak kecil daripada diriwayatkan oleh orang Arab Baduwi sebab orang Arab Baduwi manakala ragu akan sutu kata, ia menggantikannya dengan kata yang memaksanya saat itu setelah sebelumnya tidak tidur semalaman memikirkannya. Sementara itu, anak kecil manakala ragu akan satu kata yang ditempatkan menggantikan kata lain, ia akan diam sampai dapat menanyakannya kepada gurunya. Lihat "Muqaddimah Makhththah Dîwân al-Abyurdi", dikutip dari At-Tanukhi, *Kitab al-Qawâfi*, (Beirut: Dâr al-Irsyâd, 1970), *"al-Muqaddimah"*, hlm. 37.

[41] *Shubh al-A'sya*, juz I, hlm. 42.

Sebagaimana tulisan tidak dikuasai nabi "sebagai sanggahan atas orang-orang ateis di mana mereka menuduhnya mengambil dari kitab-kitab generasi lama, demikian pula orang-orang Arab membanggakan buta huruf sebagai sanggahan atas bangsa-bangsa lain yang melakukan peniruan dan kutipan dari buku. Oleh karena manusia melalui tulisan dapat menyusun ujaran prosa dan menghasilkannya dalam bentuk-bentuk yang menarik hati maka ketidaktahuan manusia Arab terhadap tulisan merupakan argumen paling kuat mengenai kelebihan mereka, persis sebagaimana ketidaktahuan nabi akan hal tersebut merupakan "argumen paling kuat atas kebohongan para penentangnya, dan argumen paling kuat untuk mematahkan alasan-alasan yang meragukan hal tersebut."[42]

[42] *Ibid.*, hlm. 43.

PROGRES/REGRESI

1

Gambaran apa yang dilukiskan oleh "puisi kebangkitan" dan "kritiknya", terutama seperti yang terlihat jelas pada karya Mushthafa Shadiq ar-Rafi'iy? Bagi saya, tampak bahwa yang terlukis adalah gambaran mengenai apa yang biasa disebutkan oleh kritikus sebagai orisinalitas. Lantas apa yang dimaksud orisinalitas dalam pengertian yang umum berlaku dalam peradaban Arab semenjak "era kebangkitan"?

Untuk menjawab pertanyaan ini, pertama-tama harus didefinisikan terlebih dahulu arti orisinal. Secara tradisional, orisinal diartikan sebagai apa saja yang asal-mulanya muncul dari jati diri Arab. Artinya, ia merupakan kreativitas yang muncul dari bangsa Arab, dari diri mereka sendiri, tanpa ada pengaruh eksternal. Orisinal tersebut adalah Islam, bahasa Arab, ditambah lagi temuan-temuan ilmiah (ilmu-ilmu humaniora) dan segala sistem (agama, politik, sosial, ekonomi, militer, dan administrasi ...). Dengan demikian, orisinalitas adalah sifat mengakar dalam asal-usulnya dan muncul dari asal-usul itu. Dalam hal ini terkandung definisi mengenai hubungan antara apa yang diproduksi Arab sekarang dengan yang diproduksi nenek moyangnya. Artinya, antara yang baru dengan yang lama, atau pembaruan dan orisinalitas. Hubungan ini seperti hubungan cabang dengan akarnya, atau daun dengan pohonnya.

2

Definisi orisinalitas seperti itu muncul dari pandangan tertentu mengenai konsep masyarakat dan individu. Masyarakat dalam perspektif ini merupakan kesatuan (umat) yang integral. Sementara itu, individu adalah makhluk pengembara yang mempertahankan dan menjadi saksi atas integralitas tersebut. Perannya bukan menolak atau mengubah, melainkan menerima dan menafsirkan sikap menerima itu sedemikian rupa sehingga kesatuan atau ketunggalan umat dalam berpikir dan berekspresi tetap bertahan. Dengan demikian, "pembaruan" tentunya hanya "menapak jalan yang ditempuh oleh generasi lama". Hal itu karena generasi setelahnya, bagi generasi yang lalu, hanya seperti sayuran dalam hubungannya dengan pohon kurma: "Dalam hubungannya dengan generasi yang lampau kami bagaikan tumbuhan di akar pohon kurma yang panjang", demikian kata Abu Amr bin al-Ala'. Artinya, generasi belakang, betapapun tingginya, tidak mungkin menyamai generasi masa lalu.

Yang asal merupakan substansi independen. Demikian pula dengan segala manifestasi atau perwujudannya pada berbagai bentuk, cara berpikir dan berekspresi. Dengan kata lain, yang asal bukan hanya "ruh" dan substansi semata, melainkan juga sejarah. Bentuk-bentuk sejarah yang menjadi pentas manifestasi bagi yang asal itulah yang kita sebut dengan budaya atau peradaban. Oleh karena budaya yang dominan dalam masyarakat adalah budaya sistem yang berkuasa maka bentuk-bentuk yang dominan itulah yang menjadi perhatian kami dalam kajian ini. Di sini kami akan membatasi pembicaraan hanya pada aspek puisi, sebagaimana yang telah kami tetapkan, sekalipun apa yang bisa diterapkan pada puisi dalam kaitan itu bisa saja diterapkan, pada umumnya, pada seluruh karya budaya.

Yang dimaksud dengan konsep orisinalitas dan yang asal dengan signifikansinya yang dominan (yang diwariskan), dan dalam bingkai yang telah kami singgung, adalah bahwa asal mula puisi memiliki karakteristik atau tanda-tanda tertentu yang harus di-

lestarikan oleh karya-karya (cabang-cabang) yang muncul berikutnya. Dengan demikian, jika muncul karya dengan karakteristik yang berbeda maka peradaban yang dominan akan menganggapnya sebagai "penyimpangan" atau "abnormal", atau "menentang apa yang dikatakan oleh bangsa Arab"; dalam arti "dianggap sebagai impor" dari bangsa asing di luar Arab, bertentangan dengan "jati diri" atau "kepribadian" Arab.

Dengan demikian, dalam perspektif budaya yang dominan, orisinalitas adalah mengikuti jejak. Tidak cukup bagi seorang penyair agar ia menjadi Arab "asli" menulis dengan bahasa Arab—yang asal (induk)—tetapi ia juga harus menulis dengan pola seperti yang ditulis oleh para pendahulu kunonya dan dengan "ruh" mereka. Orisinalitas terdapat dalam wujud pengulangan bentuk lama (khususnya Jahiliah) yang untuk pertama kalinya mewujudkan "jati diri" bahasa Arab (yang asal) dan kejeniusannya. Orisinalitas tidak terdapat dalam kreasi bentuk-bentuk baru yang berbeda, meskipun bisa jadi memperlihatkan kejeniusan bahasa Arab dengan cara yang berbeda, dan mungkin jauh lebih dalam dan kaya daripada yang pernah dilakukan bentuk-bentuk lama.

3

Kesimpulan di atas membawa konsekuensi sebagai berikut:

Pertama, kaidah (tulang punggung puisi) secara *a priori* sudah ada, bukan dalam bahasa—yang asal, melainkan ada dalam bentuk-bentuk ekspresi puitika awal. Manakala puisi muncul dari kaidah, sebenarnya ia muncul dari masa lalu. Masa lalu di sini berfungsi sebagai sebab, sementara masa kini sebagai hasil (akibat). Puisi "Arab, yang asli" dibedakan dari puisi "impor yang berasal dari bangsa lain" dengan norma yang sangat pelik, yaitu keserasian, kepaduan, dan kesejajaran dengan bentuk-bentuk ekspresi puisi pertama. Kriteria kebenaran dan kekeliruan, orisinalitas dan imitasi juga bersifat *a priori;* dalam arti ia merupakan kriteria yang sudah ada sejak dulu.

Kedua, jika realitas yang kita hadapi dan kita alami sekarang dan di sini, dan hal itu tidak dialami oleh generasi lama, dahulu dan di sana, kecenderungan ke masa lalu merupakan bentuk diskontinuitas antara bahasa dan realitas. Bahasa di sini tidak lain merupakan pelarian yang terus-menerus dari realitas: pelarian dari aksi. Tatkala bahasa terpisahkan dari realitas, sekarang dan di sini, tentunya bahasa menjadi arkaik, dan tentunya "isi/pesannya" juga arkaik. Bahkan, bahasa akhirnya menduduki posisi aksi sebab tatkala ia terpisah dari realitas maka ia mengabaikan realitas, dan tatkala mengabaikan realitas maka ia menduduki posisinya.

Ketiga, dalam perspektif ini kami dapat memahami bagaimana budaya yang dominan (yang diwarisi) senantiasa menekankan bahwa tugas penyair (dan setiap orang) adalah menerima dan melegalisasi, bukan bertanya dan mencari. "Tiada yang baru di bawah sorotan tajam sinar matahari", itulah peribahasa Arab tradisional. Sikap mengikuti jejak bukan hanya nilai independen semata, melainkan juga kriteria paling mendasar. Oleh karena itu, wajar apabila kreativitas dalam perspektif ini merupakan penyimpangan, abnormal, dan deviasi ..., dan puisi di masa kini semata-mata hanya penempatan momen kini bagi puisi masa lalu.

Konsep orisinalitas, sebagaimana yang kami paparkan, merupakan salah satu penyangga utama peradaban Arab "modern" yang dominan. Penyangga tersebut menyingkapkan dua hal, yakni: (1) menegaskan perbedaan ketika persoalannya berupa persoalan perbandingan antara Arab dan bangsa-bangsa lain, dan (2) menegaskan keharmonisan ketika persoalannya adalah persoalan hubungan antara Arab "modern" dengan Arab "lama". Dari konsep ini muncul sikap estetik-evaluatif yang menegaskan bahwa puisi Arab sekarang ini harus menjadi perkembangan evolutif bagi puisi Arab lama, atau kata yang paling tepat, harus menjadi "anak"nya. Puisi lama memiliki "sistem" yang unggul dan sempurna: keindahan (bentuknya), ke-

benaran "muatannya", dan keutamaan "praksisnya". Oleh karena itu, jika penyair Arab mendukung puisi lainnya, itu tidak berarti sistem tersebut tidak tepat, tetapi artinya adalah bahwa sang penyair itu bodoh, dan bahwa kebodohannya itu mengaburkan dan merusak potensi puitikanya. Dengan demikian, kesalahan berasal dari penyair, bukan dari sistem. Oleh karena itu, tidak ada nilainya bagi puisi Arab mana pun yang bertentangan dengan sistem tersebut, bahkan puisi tersebut justru bukan puisi "Arab".

Konsep tersebut bisa dipahami dengan sendirinya dan juga dengan segala konsekuensinya pada tataran seni—penilaian merupakan bagian mendasar dari praksis ideologi yang dominan. Dalam praksis ini ada hubungan organik antara "ujaran" dengan "kekuasaan" sehingga "sang tuan" diberi nama *âmir* (yang memerintah), yang hanya menginginkan loyalitas, dan loyalitas tersebut berlaku berdasarkan "dasa-dasar utama". Dengan demikian, sang tuan adalah sumber "utama" bagi legalitas ujaran. Bahkan, kata "tuan" sendiri tidak lain merupakan variasi politis dari kata "yang asal". Dari sini, "orisinalitas menjadi sumber utama bagi legalitas ujaran. Demikianlah menjadi jelas bahwa konsep orisinalitas dalam praksis ideologi yang berkuasa, "rekayasa" budaya-politik demi melegalkan kelangsungan kuasa represif. Artinya, ia merupakan kelanjutan dari kelompok-kelompok yang "mewarisi" asal-usul—yang lama dalam kekuasaannya.

Mereka yang memiliki keyakinan bahwa kehidupan Arab harus direvolusi secara total dan berusaha untuk melakukan hal itu sudah barang tentu menolak ideologi Arab dominan. Artinya, mereka tentu menolak konsep-konsepnya dengan semua konsekuensi budaya, politik, ekonomi, dan sosial. Orisinalitas, di antara konsep-konsep tersebut, menyimpan potensi penyimpangan dan penyesatan paling dalam. Artinya, menyimpan banyak faktor yang harus dikritik dan ditolak.

Akan tetapi, menolak orisinalitas, dipandang melalui pandangan ideologis–keagamaan, tidak berarti menolaknya sebagai kata.

Sangat mungkin kita menggunakan kata tersebut dan memberinya makna baru. Kita dapat mendefinisikan orisinalitas, dalam perspektif ini, sebagai keunikan dan kekhasan pengalaman kreatif. Dengan demikian, ketika saya menggambarkan sebuah *qashîdah* sebagai orisinal, tidak berarti bahwa *qashîdah* tersebut muncul dari sumber lama, atau mengikuti polanya, dan *qashîdah* tersebut mendapatkan orisinalitasnya dari kemiripannya dengan yang asal, melainkan yang saya maksudkan justru sebaliknya, bahwa *qashîdah* tersebut unik, berbeda dari yang lama; bahwa *qashîdah* tersebut mengacu pada masa depan, bukan ke belakang, dan bahwa ia merupakan asal itu sendiri, meskipun tentunya bukan berarti ia terpisah dari masyarakat dan realitas ..., melainkan dalam pengertian bahwa *qashîdah* tersebut bukan puteri dari tipologinya–sang ayah, ia memiliki struktur seninya yang unik, pandangannya yang khas, dan dunianya sendiri.

Puisi Arab yang dapat kita sebut sebagai orisinal, dalam perspektif ini, adalah puisi yang mencari sistem lain selain sistem puisi lama. Artinya, ia merupakan puisi yang muncul dari keinginan untuk mengubah sistem lama dari kehidupan Arab, dan muncul dari keinginan kuat kelompok-kelompok yang pantas melakukan perubahan, dan yang mampu mewujudkannya, serta berusaha untuk itu. Sebab, perubahan itulah yang merupakan persoalan dan kepentingan utamanya. Selain itu, persoalan tersebut menjalankan peran historis dan alamiahnya. Ia merupakan puisi yang mengubah cara penggunaan sarana-sarananya agar mampu mengubah cara menikmati dan memahami, dan berikutnya agar peran dan makna puisi berubah dari yang sebelumnya sebagaimana yang terdapat dalam sistem lama dari kehidupan Arab.

Di antara persoalan yang dilahirkan prinsip analogi terhadap yang asal atau model adalah persoalan pembentukan budaya bagi pembaca atau kaum terpelajar Arab sendiri. Prinsip ini, secara

praksis, menuntut warisan budaya harus diwariskan melalui cara-cara interpretasi yang konservatif. Di sinilah letak sebab-sebab yang melahirkan terbentuknya model bagi kaum terpelajar Arab yang bisa saya sebut dengan kaum terpelajar teks-book. Kaum terpelajar inilah yang mengarahkan sekolah Arab saat ini dan yang merancang kurikulum dan progresivitasnya.

Model ini, dalam pemahaman dan penilaian-penilaiannya, muncul hanya dari apa yang sudah mapan dan stabil secara tradisional. Melalui cara-cara interpretasi yang konservatif, model inilah yang menebarkan iklim budaya yang lebih memberikan perhatian pada sesuatu yang sudah dimaklumi, bukan sesuatu yang masih gelap; iklim budaya yang dikuasai kecenderungan didekte, bukan kecenderungan eksplorasi; kecenderungan menerima, bukan kecenderungan mengatasi. Iklim inilah yang disimbolkan oleh Abu Amr bin al-Ala' sebagaimana kami sebutkan di atas.

6

"Kurmaisme" itulah pengetahuan yang sempurna, sementara "sayurisme" merupakan sikap pembelajaran yang sejati. Itu berarti bahwa model teks-book bagi pelajar Arab pada dasarnya berangkat dari keyakinan bahwa generasi lama (salaf) menjadi representasi, khususnya dalam bidang puisi, bagi pengetahuan universal yang final. Dengan demikian, pada dasarnya mereka berangkat dari pandangan yang salah. Sebab, tidak ada pengetahuan universal yang final dalam puisi, atau di luar puisi. Pengetahuan seperti ini hanya ilusi semata. Hal itu karena bertentangan dengan realitas dan bertabrakan dengan pengalaman dan kehidupan. Setiap pengetahuan muncul dari pengalaman tertentu, berdasarkan pada kehidupan tertentu. Dengan demikian, ia bersifat relatif, tidak absolut.

Selain itu, pendapat yang mengatakan bahwa pengetahuan tersebut universal merefleksikan kelemahan manusia dalam berhadapan dengan gerak dan perubahan sejarah. Selain itu, kebenaran

tidak pernah lengkap dalam ruang sebab relasi antara Aku dengan yang lain tidak pernah tuntas. Ini berarti bahwa pendapat yang mengatakan pengetahuan itu universal dan final menyebabkan kehidupan, pemikiran dan manusia membeku dalam bingkai-bingkai mekanik yang instan.

Dari iklim inilah tumbuh cara-cara tertentu dalam memahami dan memberikan kritik. Kaum terpelajar atau pembaca Arab teks-book berasumsi bahwa penyair baru secara *a priori* telah ditetapkan, lantaran hubungannya dengan warisan sebagaimana hubungan antara sayuran dengan kurma, untuk menulis teks-teks puisi yang muncul dari pengetahuan lama yang dimiliki bersama. Ia tidak memberikan keistimewaan kepada penyair berdasarkan pengetahuan ini, kecuali dengan satu hal yang ia terima, yaitu ia memberikan kepadanya pengetahuan tersebut melalui retorika khusus; dengan bahasa yang berima. Dengan kata lain, ia tidak menuntut penyair untuk menyingkapkan sesuatu yang tidak ia ketahui, atau mendorongnya untuk menyingkapkan apa saja yang tidak ia ketahui. Yang ia tuntut hanya agar sang penyair mengingatkan saja sesuatu yang ia ketahui.

Demikianlah, dalam memahami dan menikmati ia menganalogkan segala sesuatu yang tidak ia ketahui dengan segala sesuatu yang ia ketahui. Ia menilai pikiran-pikiran baru dalam perspektif pikiran-pikiran lama sehingga jarang ia menerima atau menikmati karya puisi kecuali apabila puisi tersebut bergerak dalam arah masa lalu, atau memberikan inspirasi ke arah tersebut. Sementara karya yang bergerak dalam arah masa depan, tidak memberikan inspirasi ke masa lalu, mungkin akan ia tolak, dan ini yang paling umum, dan mungkin juga ia akan ragukan dan acuhkan. Oleh karena untuk, memahami karya ini dia harus mencurahkan pikiran maka ia tidak menyukai teks apa pun yang mengharuskan ia mencurahkan perenungan atau teori. Ia melegalkan ketidakmampuannya ini dengan melontarkan tanggung jawab terhadap teks tersebut dan menuduhnya sebagai ambigu.

Dalam hal ini, sang pelajar atau pembaca Arab teks-book mengira bahwa pengetahuan masa lalu yang dimiliki bersama antara dia dengan penyair merupakan pemikiran dan sekaligus cara mengekspresikannya. Selain itu, dalam masalah mengekspresikan, ia membaurkan antara bahasa (*langage*) dengan ujaran (*parole*).

Konsekuensi dari pembauran yang keliru antara bahasa dengan ujaran ini menjadikannya jelas mengapa upaya memerangi pembaruan menjadi bagian tak terpisahkan dari budaya tradisional. Kaum terpelajar tradisional sangat berlebihan dalam membakukan pembauran ini. Mereka membuatkan teori untuk itu dan memfilsafatkannya. Bahasa, dalam pandangan mereka, eternal dalam pengertian filosofis, sementara ujaran adalah baru: yang baru tidak berdiri sendiri. Ia berdiri karena bantuan yang lama. Oleh karena puisi Jahiliah merupakan dasar pertama secara historis bagi puisi Arab maka ia disebut eternal lantaran nalar tipologis. Demikianlah, dalam praksis kritik ujaran Jahiliah mendukuki posisi bahasa Arab. Ini berarti bahwa tidak mungkin menulis puisi Arab yang lebih baik dari puisi Jahiliah sehingga setiap ujaran puisi baru harus didasarkan pada ujaran puisi lama; dalam arti ia harus merupakan variasi darinya, atau salah satu bentuk repetisinya.

Sikap mencampuradukkan antara bahasa dengan ujaran dalam puisi merupakan kekeliruan. Dalam kreasi puisi harus benar-benar dibedakan antara bahasa dengan ujaran.

Bahasa hanya satu bagi semua sebab pada dasarnya ia milik bersama. Artinya, ia tidak diciptakan oleh seseorang sebagai individu, tetapi merupakan gejala sosial. Sementara itu, ujaran bersifat individual; dalam arti ia diciptakan oleh individu sehingga ia merupakan gejala personal. Imri' al-Qais, al-Mutanabbi, dan Badawi al-Jabal memiliki satu bahasa yang sama. Akan tetapi, masing-masing di antara mereka memiliki ujaran yang unik dan tersendiri. Puisi bukan bahasa, melainkan ujaran. Jika bahasa merupakan laut, ujaran merupakan ombak. Oleh karena itu, hubungan puisi dengan bahasa bagaikan hubungan akibat dengan sebab. Hubungan keduanya bukan

seperti hubungan sayuran dengan kurma, melainkan seperti hubungan gelombang dengan laut. Puisi seorang penyair merupakan gelombang yang unik di laut. Dengan demikian, ia merupakan ujaran pribadi yang tidak memiliki model kecuali dirinya sendiri. Atas dasar ini, hubungan penyair baru dengan masa lampau bukan hubungan meniru ujaran penyair lama, melainkan hubungan kemunculan atau letupan dalam satu bahasa. Yang baru dalam puisi Arab bukan akumulasi dari puisi lama, pengulangan terhadapnya, atau variasi darinya, melainkan masing-masing merupakan gelombang, masing-masing di antara keduanya memiliki keunikannya sendiri dalam lautan yang luas: bahasa Arab.

Kaum terpelajar tradisional yang berkeyakinan bahwa pengetahuan lama yang dimiliki bersama antara dia dengan penyair adalah pemikiran dan sekaligus cara mengekspresikannya; ia akan selalu terkejut manakala membaca teks puisi baru yang bertentangan dengan keyakinannya sebab jelas baginya bahwa ia tidak mengetahui cara mengekspresikan. Dari sini ia dengan cepat menolaknya, dan pada gilirannya ia menolak teks secara keseluruhan.

Dari sini muncul apa yang saya sebut dengan gejala pengalihan. Gejala ini memiliki dua muka: *pertama,* substitusional, mengalihkan pembaca kepada puisi non-Arab. Hal ini dilakukan untuk menunjukkan bahwa sang pelajar ini benar-benar "terpelajar"; bahwa ia membaca puisi paling modern di dunia, dan ia memahaminya. Kemudian, ia "menerjemahkanya" dalam rangka untuk menekankan bahwa ia benar-benar "terpelajar". Demikianlah, media-media Arab penuh dengan puisi terjemahan, yang pada umumnya berada di bawah tingkat puisi Arab baru yang ditolak sang pelajar tersebut. Bahkan, kebanyakan puisi itu adalah puisi picisan, namun di hadapannya, puisi itu menakjubkan dan bahkan terkadang membuatnya terpesona.

Kedua bersifat kritis. Dalam memberikan evaluasi, ia selalu mengalihkan pada sesuatu yang tidak diperlukan. Artinya, ia mengkaji puisi pada aspek yang pada dasarnya bukan aspek puisi: posisi,

ide, kecenderunga ... atau, dengan lain kata, ia menafsirkan *qashîdah* dengan elemen-elemen yang tidak masuk dalam sisi perpuisian *qashîdah* tersebut. Ia memberikan apresiasi terhadap *qashîdah* tersebut melalui elemen-elemen itu. Dari sini, ia melihat puisi dengan logika nilai penggunaan-fungsional, dan melihat penyair atas dasar hubungan pertemanan, atau hubungan afiliasinya. Dari sini pula kita dapat memahami bagaimana kritik tradisional yang dominan tidak menuntut penyair untuk menulis puisi dalam pengertian yang dalam dari kata puisi itu sendiri. Adapun yang ia tuntut hanya sikap, kecenderungan, atau pemikiran tertentu. Artinya, ia menuntut sesuatu yang pada dasarnya bukan bersifat puisi.

Semua ini menjelaskan corak dasar peradaban Arab yang dominan, yaitu peradaban tersebut bergerak pada dua kutub: lakukan ini! dan jangan lakukan itu! Peradaban ini bukan peradaban pencarian, letupan, penelitian dan pengejaran, melainkan peradaban perintah dan larangan.

7

Saya meyakini bahwa kriteria-kriteria puisi dalam praksisnya, seperti yang dipraktikkan di kalangan budaya Arab, baik dalam memahami, memberikan kritik ataupun apresiasi, memiliki alasan-alasan historis yang terkait dengan warisan kritik puisi pada aspek-aspek tradisionalnya. Dalam pandangan saya, penyebab utamanya adalah prinsip analog terhadap yang asal atau model di satu sisi, dan prinsip kemiripan antara karya “tangan” dengan karya “mulut” di sisi lain.

Penyair Arab awal tumbuh sebagai anggota dalam korpus sosial, yaitu kabilah. Secara naluri dia merupakan penyair kabilah. Ia penyair sekaligus kelompok; dalam arti kesatuan penyair dengan kelompok bersifat substansial dan menyeluruh sehingga pemisahan seorang penyair dari kelompoknya akan menjadi simbol kematian: diasingkan atau dialienasikan seperti ungkapan Tharfah. Meskipun demikian, ada beberapa contoh dari pemisahan dan penyimpangan

ini, seperti Urwah bin al-Ward dan Imri' al-Qais sebab gambaran yang dominan dari penyair Jahili adalah kesatuan. Dia merupakan juru bicara atas nama kelompok, dan nilai utamanya terletak pada kolektivitasnya. Dari sisi ini, dialah yang pertama-tama menyebarkan nilai-nilai utama kabilah, dan puisi menjadi alat untuk penyebaran itu. Sang penyebar memiliki fungsi ganda: memuji teman dan mencerca lawan. Melalui puisi pujian dia menggerakkan dan memobilisasi, dan dengan puisi penghinaan ia menyerang dan menyergap: ujaran merupakan perang kedua, dan terkadang juga merupakan perang alternatif. Pada tataran ini, puisi dan praktik menjadi satu.

Barangkali paparan di atas memberikan penjelasan mengenai pembauran sastra-puisi dengan sastra-perilaku. Kata *adab* secara etimologis memiliki aspek makna moralitas, perilaku dan praktik. Setelah mengalami perkembangan, kata tersebut berubah menjadi bermakna sastra murni. Dalam perkembangan selanjutnya, kata tersebut dianggap sebagai perwujudan melalui ujaran, atau tepatnya bahasa, dari nilai-nilai moral dan ide-ide yang bagus. Pandangan seperti ini sangat dominan di kalangan koservatif atau tradisional.

Prinsip yang menganalogkan sastra pada yang asal dalam praktik pemikiran memunculkan prinsip menganalogkan sastra pada nalar. Prinsip ini menjadi kokoh lantaran pengalaman keagamaan yang memisahkan antara "ruh" dan "jasad"; antara nalar dan naluri. Pemisahan ini mengandung sikap evaluatif: ruh lebih utama daripada jasad, dan akal lebih baik daripada naluri. Akal membawa manusia pada kebenaran, dan naluri memisahkannya. Yang pertama menjadi dasar bagi "kejelasan", sementara yang kedua menjadi dasar bagi "kesamaran". Dari sini, pratik intelektual membangun dunia rasional yang bertentangan dengan dunia emosi. Praktik ini mengaitkan yang pertama dengan metafisika dan kebesarannya, dan mengaitkan yang kedua dengan alam dan kekuatannya. Dari pemisahan ini lahir kriteria-kriteria dan penilaian-penilaian: akal bersifat objektif, sistematis, jelas, tidak kontradiktif, argumentatif, dan berlaku berlang-ulang. Dengan demikian, ia berdiri di atas kaidah atau hukum.

Konsekuensinya, ujaran bersifat rasional, atau jika tidak demikian maka ia hanya omong kosong. Sementara itu, dunia alam atau naluri bersifat irasional, tidak argumentatif, tidak jelas dan kontradiksi. Dengan demikian, ia dibangun atas dasar nir-kaidah. Semua yang muncul darinya keliru dan tidak memunculkan pengetahuan apa pun yang benar.

Dari dua prinsip di atas muncul prinsip menganalogkan sastra pada pengetahuan. Pengetahuan yang dimaksud dalam warisan kritik puisi adalah ilmu perpuisian, yaitu ilmu elokuensi yang menjadi satu-satunya karakter utama yang hanya dimiliki bangsa Arab, di mana Jahiliah dianggap sebagai model elokuensi puisi yang sempurna.

Yang patut diperhatikan di sini adalah bahwa bentuk berkorelasi dengan fungsi dalam setiap perkembangan budaya sehingga apabila fungsi mengalami perubahan maka sudah barang tentu bentuk pun juga mengalami perubahan. Sekalipun masyarakat Arab dalam sejarah awalnya berhasil membuat langkah-langkah progresif melebih kehidupan Jahiliah, di mana secara teori hal ini mengharuskan terjadinya perubahan fungsi puisi, namun bentuk puisi masih tetap tidak mengalami perubahan, tetap sebagaimana yang digariskan pada era Jahiliah. Penyair Arab yang mengalami perubahan kehidupan Arab dari Jahiliah ke Islam mengekspresikan kehidupannya yang baru dengan gaya ekspresi sebagaimana yang diciptakan era Jahiliah. Ia memuji para khalifah dengan bentuk-bentuk dan cara-cara estetis seperti yang dipakai oleh para penyair Jahiliah dalam memuji para raja, gubenur, dan para pembesar kabilah.

Hal tersebut menjadi salah satu faktor yang menekankan pemisah antara makna dengan bentuk. Selain itu, ia juga menegaskan bahwa puisi pasca-Jahiliah harus berupa korelasi atau adaptasi dengan sumber, artinya dengan yang lama; retorika Jahiliah sebagai bentuk ekspresi. Adaptasi bersifat retorik dan sekaligus etika: perilaku generasi belakangan sejalan dengan model perilaku generasi lama. Ekspresinya beriringan dengan model ekspresi retorik. Adaptasi dengan yang lama ini bertumpu pada keyakinan bahwa yang lama

itu sempurna, final, dan jelas, dan juga keyakinan bahwa yang lama itu rasional dan logis. Ini berarti bahwa puisi lama bagi puisi yang muncul setelahnya berfungsi sebagai yang global, sementara semua yang muncul setelahnya, baik itu ide maupun puisi, hanya berfungsi sebagai perincian. Hal ini mengandung arti bahwa budaya Arab di bidang puisi berjalan seperti sumber yang muncul dari asal-usulnya: Jahiliah. Konsekuensinya, nilai keutamaan didasarkan pada tingkat kedekatannya dengan asal-usul tersebut. Puisi seorang penyair, sekalipun ia ingin menjadi penyair yang sebenarnya, harus merupakan upaya peniruan terhadap asal-usul awalnya.

8

Dari penjelasan di atas, ada beberapa poin penting:

1. Dalam tradisi kritik yang mendominasi budaya puisi Arab, yang mapan adalah prinsip pemisahan antara bentuk dengan isi, dan melihat bentuk seolah-olah wadah yang netral, otonom, dan ada sebelum penyair.

2. Dalam tradisi ini, yang sudah mengakar adalah bahwa penyair "mewarisi" bentuk ekspresinya, yaitu bentuk yang sempurna. Tugasnya bukanlah mengkreasi bentuk-bentuk yang berbeda, melainkan sekadar memperindah penataan antara bentuk, pikiran, atau emosinya (*shiyâghah*).

3. Puisi merupakan praksis mulut sebagaimana kerja yang merupakan praksis tangan. (Kata Imri' al-Qais, luka akibat mulut seperti luka akibat tangan). Oleh karena umat menggantikan kedudukan kabilah maka keterkaitan penyair berikutnya harus dengan umat, dalam etika maupun sistemnya, sebagaiamana keterkaitan generasi tuanya, yaitu penyair Jahiliah, dengan kabilah secara etika dan sistem. Dengan demikian, agar eksistensinya mendapatkan legalitas, puisi harus langsung dan efektif, dan harus merupakan imitasi terhadap kerja. Diperkenankan tidak demikian hanya apabila puisi bersifat edukasi dan dakwah. Itu berarti bahwa

> "sistem ujaran" sudah purna di masa lalu—Jahiliah. Sifat purna sistem tersebut bersifat final sebagaimana badan atau "sistem organ". Oleh karena itu, seluruh realitas harus berada dalam lingkaran kepurnaan itu.

Dari semua ini dan dalam iklim yang seperti ini muncul persoalan-persoalan yang dihadapi pengalaman puitika Arab modern.

9

Secara singkat dapat saya katakan: pendapat yang mengatakan bahwa mengujarkan harus dengan cara mengikuti ujaran puisi lama karena dianalogkan dengan ujaran keagamaan yang eternal, hal itu merupakan problem mendasar era modern, artinya problem kemodernan. Pendapat tersebut berarti bahwa ada kemukjizatan bahasa-duniawi di mana keberlanjutan dan kriterianya berasal dari kemukjizatan bahasa-agama. Sebagaimana kemukjizatan agama bercirikan kemapanan pada model aslinya, demikian pula kemukjizatan bahasa-duniawi juga bercirikan kemapanan yang sama. Dalam istilah ar-Raf'iy, semua yang baru dalam perspektif ini sudah pasti "terus berkurang," bukan "bergerak ke kesempurnaan." Oleh karena itu, yang lama tidak mungkin disejajari, apalagi melampaui bentuk-bentuknya. Paling-paling yang dapat digambarkan mengenai apa yang disebut "baru" adalah bahwa hanya "perbaikan" di beberapa aspek dari yang lama, "penghalusan" di sebagian sisinya, dan penghias di bagian yang lainnya. Dengan kata lain, fungsi dari yang baru hanya merepresentasikan sebagian "tambahan", sebagian "hiasan", atau sebagian kekuatan. Semua itu hanya untuk memunculkan "sebagian manfaat" (meskipun) dengan syarat harus terkait dengan yang lama sehingga ia (yang baru) adalah ia (yang lama), demikian istilah ar-Rafi'iy.

Ini mengandung arti bahwa konsep "yang baru" atau "yang modern" bersifat sekunder (aksiden) dan bahkan ia sendiri tidak memilik nilai apa pun. Apa yang ditulis generasi belakangan diperkenankan hanya apabila ia merupakan variasi dari apa yang ditulis

oleh generasi lama. Dengan demikian, ada satu sumber lama yang bercabang dan meranting. Itulah inti dari situasi di "era kebangkitan", dan yang secara teoretis diekspresikan secara lebih bagus oleh Mushthafa Shadiq ar-Rafi'iy.

Upaya-upaya puitika (dan juga rasional) dalam menghadapi realitas-realitas yang muncul tidak terlepas dari sikap eklektisisme. Upaya-upaya tersebut teringkas pada dua tataran: yang langsung dan yang tidak langsung. Yang langsung diwakili oleh ar-Rashafi, yaitu membicarakan tema-tema baru dengan gaya lama; sementara yang tidak langsung diwakili oleh Khalil Muthran. Tataran ini memadukan antara yang asal dengan perkembangan, maksudnya antara bakat kearaban, dalam istilah Muthran, dengan budaya modern.

Eklektisisme ini pada dasarnya merupakan upaya menancapkan oposisi-oposisi biner yang membelenggu gerak kreativitas. Artinya, eklektisisme menempatkan dan mengekang gerak kreativitas dalam lingkaran yang sudah ditetapkan untuk semua tataran. Seluruh oposisi biner ini muncul dari oposisi model/asal yang merupakan oposisi keagamaan: lama/baru, ruh/jasad, surga/neraka, malaikat/setan. Oposisi ini secara filsafati sejajar dengan "wahyu/akal, agama/filsafat; secara puitika ia sejajar dengan oposisi: kata/makna, retorika/tulisan, spontanitas/kesengajaan, alami/buatan; sementara secara budaya sejajar dengan oposisi: desa/kota, Arab/Yunani, Arab/Barat, dan kenabian/teknik.

Praksis puitika pada kelompok ad-Diwan, Khalil Muthran dan gerakan Apollo, secara estetik tidak mampu melampaui formalisme ini. Di sisi lain, antara teori dan teks puisi senantiasa terdapat keterpisahan. Teori jauh lebih maju. Di sisi lain, mereka, secara mendasar tidak lagi mencermati struktur retorika Arab yang diwarisi, dan juga struktur ekspresi puisi Arab yang mereka warisi. Sikap mereka terbatas hanya mengambil manfaat dari puisi Barat, secara formal, terkait dengan prosodi khususnya. Oleh karena itu, pembaruan mereka hanya bersifat formal.

Teori tentang tulisan tidak harus mendahului tulisan itu sendiri, dan memberikan orientasi terhadapnya. Yang benar justru sebaliknya: teori harus muncul dari teks tulisan. Dalam hal ini, karya Jibran Khalil Jibran merupakan sebuah fenomena pada tataran lain. Fenomena tersebut tercermin pada fakta bahwa karyanya melampaui karya Arab lama dan mencairkannya ke dalam warisan yang lebih universal-Yunani-Kristiani-global. Fenomena tersebut juga terlihat pada ekspresi, sebagai konsekuensinya, dengan cara-cara dan bentuk-bentuk yang tidak dikenali oleh warisan Arab lama, dan ditolak oleh "para penyair kebangkitan". Karya tersebut menjadi poros di mana makna-makna yang memiliki arti sangat penting dalam pengalaman puitika Arab modern dan dalam menancapkan konsep modernitas menjadi bersinar. Makna-makna tersebut dapat disimpulkan pada poin-poin berikut:

a. Mentransformasikan fokus puisi dari dunia elokuensi retorik ke dunia pengalaman simbolik yang didasarkan pada hubungan dialektis antara yang terlihat dan tak terlihat atas dasar kemiripan antara manusia dengan alam, dan berdasarkan keyakinan bahwa dunia ini bergerak, sementara puisi merupakan upaya memahami secara metaforis terhadap gerak tersebut.

b. Alam bukan merupakan makhluk yang final, melainkan ia terus bergerak, tiada henti. Ia senantiasa dilahirkan.

c. Menolak syari'at, atau kaidah-kaidah *a priori*, di semua tataran.

d. Manusia merupakan makhluk yang sangat kreatif—sama-sama memiliki kreativitas ilahiah. Kreativitas puitika tidak lain merupakan gambaran dari penciptaan seluruh alam.

e. Puisi tidak sekadar emosi atau upaya merenung, tetapi merupakan wawasan yang menyeluruh terhadap alam dan merupakan upaya pencarian terus-menerus terhadap yang mutlak.

f. Modernitas merupakan keterpisahan:

(1) keterpisahan pada tataran kebalikan sistem ekspresi tradisional;

(2) keterpisahan pada tataran kesejajaran antara yang terlihat dengan yang tak terlihat;

(c) keterpisahan pada tataran pencarian kemungkinan dan yang tidak dikenali.

Dari sisi pertama, ekspresi Jibran mengandung sesuatu yang membalikkan sistem dunia dan sistem rasionalisme yang dominan. Dalam puisinya, ia menjauhi dunia adat kebiasaan yang mencekik, dan menolak hal-hal yang biasa dan umum.

Dari sisi kedua, karyanya penuh dengan sentuhan keterkaitan antara subjek dengan alam serta perasaan menyatu antara berbagai hal yang bertolak belakang; dan citranya cenderung menjadi mendunia sehingga citra tersebut tidak bercorak deskriptif-dekoratif, tetapi membuka cakrawala.

Dari sisi ketiga puisi dalam karya Jibran memperlihatkan keinginan senantiasa menjadi keinginan, dan pencarian senantiasa menjadi pencarian. Hal itu karena dunia tidak tersedia dan terberikan, tetapi dunia hadir untuk senantiasa dieksplorasi.

g. Membuka wilayah-wilayah baru untuk mengkaji ulang konsep puisi, tradisi, dan menatap ulang struktur dan maknanya.

Sekali lagi, kami singgung bahwa problematika tradisi pada dasarnya bersifat keagamaan, dan bahwa problematika ini dihadapi secara puitika (dan juga intelektual) namun bersifat eklektif, dalam arti menganalogkan puisi dan sastra pada warisan lama (agama) tetap sebagai kaidah utama. Apabila memang demikian maka menjadi jelas bagi kita betapa penting kehadiran Jibran dalam membangun cakrawala modernitas puitika Arab.

JIBRAN KHALIL JIBRAN
Modernitas/Wawasan

1

Melalui imigrasi Barat (dalam hal ini Amerika) bagi penyair Arab menjadi tempat tinggal dan sekaligus iklim inspiratif. Hal ini diungkapkan oleh gerakan puisi Mahjar (Imigran) yang tumbuh di pusat modernitas Barat-Amerika: New York.

Menarik untuk disinggung di sini bahwa fase awal imigrasi penyair Arab, Libanon dan Suriah, ke Amerika Serikat disebut dengan fase "Romantisisme", sebuah fase yang bermula dari tahun 1878, dan berakhir di penghujung abad XIX. Berbagai hambatan yang dialami oleh para imigran di fase ini direfleksikan dalam bait-bait puisi Mas'ud Samaha. Dalam bait-bait itu, ia mengatakan:[1]

> Betapa berat aku berjalan menyusuri Sahara
> Barang bawaan di pundakku nyaris memecahkan punggungku
>
> Betapa sering aku mengetuk pintu
> (Namun) tiada orang yang peduli dengan penderitaan(ku)
> Sementara dingin panas tetap menyertai
>
> Betapa sering aku berbantal batu cadas
> Pergelangan tanganku di bawah kepala
> Dan tenggorokanku di atas dada

---

[1] *Antologi Mas'ud Samahah*, (New York 1938), hlm. 33.

Sementara itu, aktivitas budaya di kalangan kaum imigran baru mengambil bentuk secara terorganisir setelah media massa Arab muncul. Sekitar tahun 1892, koran Arab pertama di New York dibuat dengan nama *Kaukab Amerika* (Bintang Amerika). Pada 1898 dibuat koran *al-Huda*, dan mampu bertahan terbit sampai tahun 1971. Koran ini memberikan fokus perhatiannya pada masalah-masalah sosial, sastra, dan budaya. Setelah itu, koran *Mir'ah al-Arab* dibuat pada 1899. Koran ini dikenal dengan pembelaannya terhadap masalah-masalah nasionalisme Arab dan serangannya terhadap kekuasaan Turki. Pada 1912 dibuat koran *as-Sâ'ih* di New York. Koran ini merupakan wadah bagi pena para penyair dan kolomnis dari anggota *Ar-Râbithah al-Qalamiyah*" dan lainnya. Koran ini didirikan oleh Abd al-Masih Haddâd.

Di antara majalah yang penting adalah *al-Funûn* yang didirikan di New York oleh Nasîb Aridah pada 1912, namun majalah ini tidak berumur panjang. Majalah *al-Muhajir* didirikan oleh Amin al-Gharîb yang secara khusus memiliki apresiasi yang tinggi terhadap bakat Jibran. Majalah *as-Samîr* didirikan pada 1929 oleh Ilya Abu Madi. Seluruh koran dan majalah ini berhasil membentuk iklim budaya Arab yang menyatukan kalangan kaum imigran sendiri di satu sisi, dan mempertahankan hubungan mereka dengan budaya Arab dan masalah-masalah nasionalisme Arab, di sisi lain, serta mampu mentransfer karya sastra migran ke tanah air. Karya pertama yang dikenal dan masyhur adalah karya Amin ar-Rihani dan Jibran. Sebelum *ar-Râbithah al-Qalamiyah* didirikan dengan arahan dan bimbingan intelektualnya, Jibran telah menerbitkan dalam bahasa Arab tulisan-tulisan berikut: *Al-Musiqa* (1905), *Ara'is al-Murûj* (1906), *Al-Arwâh al-Mutamarridah* (1908), *Al-Ajnihah al-Mutakassirah* (New York, 1912); buku ini dianggap oleh Nu'aimah sebagai "peristiwa penting"; *Dam'ah wa Ibtisâmah* (1914), *al-Mawâkib* (1919), dan *al-Awâshif* (1920). Sementara itu, buku-buku (yang ditulis) dalam bahasa Inggris, di antaranya adalah *al-Majnûn* (1918) dan *as-Sâbiq* (1920).

Pada 1920, *ar-Râbithah al-Qalamiyah* (Jibran, Nu'aimah, Abd al-Masîh Haddâd, Nadrah Haddad, Ilyas Athaillah, Wiliam Katsiflis, Nasîb Aridah, Rasyid Ayyub, Ilya Abu Madi, dan juga Wadi' Bâhûth) didirikan dalam iklim budaya yang dapat digambarkan dengan poin-poin utama sebagai berikut:

1. Tercerabut secara materiil dan ruhani serta konsekuensi yang mengiringi situasi ini, yaitu letupan emosional dan intelektual. Para pendirinya merasakan kegelapan yang pekat menyelimuti dan mendominasi negeri mereka secara politik, sosial, dan budaya. Mereka memisahkan diri dari kegelapan itu tidak lain adalah dalam rangka mendapatkan tambahan kemampuan untuk menembus kegelapan dan menyinarkan cahaya. Oleh karena itu, perasaan tercerabut yang mereka alami diiringi dan dibarengi dengan perasaan yang mendalam bahwa mereka terikat dengan negeri mereka: pada tradisinya, masa kini dan masa depannya.

2. Tantangan yang muncul dalam diri mereka dari lingkungan dan dunia baru mereka, Amerika. Perbedaan yang sangat besar, pada semua tataran, antara realitas negeri mereka yang mereka sendiri tidak mampu menanggungnya, atau negeri mereka tidak mampu menanggung mereka, dengan realitas baru yang memangkunya, semua ini melahirkan, dalam diri mereka, perasaan yang berbaur dengan perasaan terasing dari realitas pertama mereka karena mereka jauh darinya, dan dari realitas baru mereka karena mereka tidak mungkin mengakar dengannya. Interaksi sehari-hari dengan kehidupan yang berbeda, cara berpikir yang lain, dan juga watak materiil yang berbeda, melahirkan berbagai perasaan kontradiksi dalam diri mereka: asing dan menyayangkan masa lampau yang jauh lebih bahagia dan tenang, dan masa depan yang tidak jelas, serta ketidakmampuan mereka menghadapi berbagai peristiwa yang muncul secara bergelombang, keinginan untuk melampauinya dan harapan masa depan agar lebih baik.

3. Mencari kehidupan atau era yang sehat di tengah-tengah sakit yang mereka alami. Pencarian ini mengambil dua arah: seni dan

sosial. Pada tataran seni, arah pembaruannya adalah berekspresi; dalam arti arah melepaskan diri dari cara-cara lama. Pada tataran sosial, arah perubahannya adalah membebaskan diri dari pikiran-pikiran, nilai-nilai, dan tradisi-tradisi lama. Oleh karena itu, corak profetik dalam karya mereka, meski dengan tingkatan yang berbeda-beda, sangat dominan. Salah satu watak profetika adalah bahwa ia memberikan perhatiannya pada masa mendatang. Dari sini, perhatian mereka ke masa depan Arab jauh lebih besar daripada perhatian mereka pada masa lalu, meskipun juga dengan tingkatan yang berbeda-beda. Perhatian pada masa depan merupakan simbol modernitas, dan di sisi lain juga merupakan simbol ketakberhinggaan.[2]

Jibran memiliki beberapa bait dari satu *qashîdah*. Dalam bait itu ia menyanggah para pengkritik karya *Ar-Râbithah al-Qalamiyah* serta kecenderungan sastranya. Di antara pengkritik itu adalah para penyair dari kelompok Al-Ushbah al-Andalusiyah yang didirikan di Amerika Selatan (1934). Bait-bait puisi itu nyaris merupakan intisari dari karakter romantisme dalam karyanya sendiri dan dalam karya para koleganya yang lain dalam *Ar-Râbithah*. Bait-bait tersebut adalah:

> Kalian mendampingi masa lalu, sementara kami
> cenderung pada hari di mana fajarnya dihiasi kesamaran
>
> Kalian mengarahkan pada memori dan bayang-bayangnya
> sementara kami berjalan di belakang bayangan harapan
>
> Kalian mengarungi bumi dan segala ujungnya
> sementara kami mengarungi angkasa

4. Dalam semua ini dan karya-karya yang muncul darinya dan yang semisalnya, terutama karya Jibran sebelum dan setelah *Ar-Râbithah al-Qalamiyah* didirikan, kita menemukan sumber-

[2] *Majmû'ah ar-Râbithah al-Qalamiyah*, (1921), pengantar oleh Nu'aimah. Lihat juga Nu'aimah, *Jibran*, hlm. 180–181).

sumber langsung atau yang dekat dengan apa yang dapat kita sebut sebagai kecenderungan Romantisisme dalam puisi Arab modern.

5. Dalam mengkaji puisi imigran kami akan membatasi pada Jibran Khalil Jibran (1883–1931) sebagai representasi paling dalam dan kaya bagi puisi tersebut, dan sebagai tokoh yang membangun dasar-dasar pandangan modernitas, serta pioner dalam mengekspresikannya.

2

"Aku datang untuk mengatakan sebuah kata dan aku akan mengatakannya", demikian yang dipermaklumkan Jibran dalam epilog *Dam'ah wa Ibtisâmah* (1914).[3] Intonasi yang dipakai Jibran dalam kebanyakan tulisannya adalah intonasi "nabi". Jadi, kita dapat melihat dalam karya Jibran, dari sisi tradisi, kelanjutan dari tradisi tulen Timur-Arab. Posisi awal dari ketimuran secara umum, dan Arab secara khusus, adalah posisi kenabian. Dalam sebuah suratnya kepada Mary Haskell (1929), Jibran menunjukkan bahwa ambisi substansial dari Timur Raya adalah apabila Timur menjadi "nabi".[4] Sementara itu, ambisi orang Rusia adalah menjadi Santo, orang Jerman menjadi penakluk, orang Prancis menjadi seniman besar, dan orang Inggris menjadi penyair besar.

Dalam tradisi keagamaan, nabi memiliki dua karakter yang melekat: *pertama*, kenabiannya merupakan konsep atau pandangan baru mengenai manusia dan alam. *Kedua*, kenabiannya meramalkan masa depan dan menjadi kenyataan. Makna yang dipakai oleh kata "nabi" dalam bahasa Arab menunjukkan bahwa ia menerima wahyu. Artinya, ia tidak aktif melainkan pasif. Ia diberi misi, kemudian ia menyampaikannya. Oleh karena itu, ia disebut sebagai rasul. Ia menjadi tempat titipan bagi *kalâm* Allah. Apa yang ia katakan sama sekali

[3] *Al-Majmû'ah al-Kâmilah li Mu'allafât Jubran Khalil Jubran* dalam bahasa Arab, (Beirut: Dâr Shâdir, t.t.), hlm. 349.

[4] Shâyigh Taufiq, *Adhwâ' Jadîdah alâ Jubran*, (Beirut-Libanon: Mansyûrât ad-Dâr asy-Syarqiyyah li ath-Thibâ'ah wa an-Nasyr, 1966), hlm. 194–195.

bukan berasal dari diri atau pikirannya sendiri, melainkan yang ia katakan hanya wahyu dari Allah.

Nabi adalah orang yang melihat dan mendengar apa yang tidak dilihat dan tidak didengar. Ia melihat sesuatu yang tidak diketahui dan juga melihat masa depan. Ia mendengar suara-suara gaib. Kenabian memiliki tingkatan-tingkatan. Di antara para nabi ada yang menyelesaikan tugas-tugas besar sejarah, seperti membebaskan negeri-negerinya atau membuka neger-negeri baru. Kenabian dalam pengertian ini bukan hanya berupa kata-kata, melainkan juga berupa tindakan praksis. Nabi juga berperang dan memerangi demi keadilan. Di antara para nabi ada yang melihat seorang malaikat berbicara kepadanya untuk mentransfer wahyu kepadanya. Di antara mereka, seperti Musa, ada yang langsung diajak berbicara oleh Allah. Kondisi seperti ini merupakan kondisi kenabian yang sangat unik.

Namun demikian, yang menjadi perhatian kami di sini adalah kaitan antara kenabian dan jibranian. Jibranian, secara substansial, merupakan kenabian humanisme. Jibran dalam pengertian ini melontarkan dirinya sebagai nabi bagi kehidupan kemanusiaan dengan dua sisinya, alami dan ghaibi, namun tanpa menyampaikan misi ketuhanan tertentu. Perbedaan antara "kenabian ketuhanan" dengan "kenabian Jibranian" adalah bahwa nabi pada kasus pertama melaksanakan kehendak Allah yang sudah ada, yang diwahyukan, dan mengajarkan kepada manusia apa yang diwahyukan kepadanya serta meyakinkan mereka dengan wahyu itu. Sementara Jibran sebaliknya, ia berusaha memaksakan pandangan-pandangannya (wahyunya sendiri) yang unik terhadap berbagai peristiwa dan segala sesuatu.

Manakala kita kosongkan kenabian dari pengertian ketuhanannya maka kita temukan bahwa kenabian merupakan metode dan tujuan bagi seluruh karya Jibran. Jibran mengajukan sebuah konsep baru, dalam tradisi tulisan sastra Arab, mengenai manusia dan kehidupan. Dia mewahyukan apa yang bakal dialami masa depan. Dia bukan pasif, melainkan aktif. Dia melihat yang samar dan

tertutup. Dia memenuhi seruan dari yang samar,[5] dan mendengar misteri-misteri kegaiban"[6] dan memperlihatkannya. Yang sudah dikenali bagi dia hanyalah "kendaraan menuju yang tidak diketahui."[7]

Jibran juga terlibat sejarah dalam rangka mengubah realitas, kehidupan dan manusia. Dia tidak hanya berkata, tetapi juga berusaha merealisasikan tugas-tugas besar sejarah. Dalam karya-karyanya ia menyatukan antara upaya menerangi masa kini (tulisan reformatif-revolusionis) dan upaya menerangi masa depan (tulisan yang berusaha menyingkapkan sesuatu yang tidak dikenali dan melampaui realitas menuju apa yang ada di baliknya).

3

Dalam perspektif ini, Jibran dapat dikatakan sebagai penulis visioner. Visi, menurut pengertian asalnya, adalah sarana untuk menyingkapkan yang gaib, atau ia merupakan ilmu gaib. Visi terjadi hanya dalam keadaan terpisah dari dunia konkret. Keterpisahan terjadi dalam kondisi tidur. Visi dalam kondisi ini disebut dengan mimpi. Keterpisahan bisa juga terjadi dalam kondisi terjaga ... namun pada saat itu, kondisinya diiringi situasi yang sangat berat (*al-burahâ'*). *Al-Burahâ'* juga semacam keterpisahan dari dunia konkret dan tenggelam dalam dunia subjek. Dalam visi, yang gaib menampakkan diri pada yang melihat. Ia menerima pengetahuan seolah-olah yang gaib menampilkan diri padanya, mentransfer pengetahuan kepadanya.

Tingkat kedalaman dan cakupan visi berbeda-beda sesuai dengan perbedaan orang yang memiliki visi. Di antara mereka ada yang berada dalam tingkatan sangat tinggi. Ia melihat sesuatu sesuai dengan hakikatnya. Di antara mereka ada yang melihatnya secara kacau. Hal ini sesuai dengan kesiapannya. Kadang-kadang orang yang bervisi melihat dalam tidurnya, namun terkadang ia melihat dalam

---

[5] *Al-Majmû'ah al-Kâmilah ...,* hlm. 517.

[6] *Ibid.,* hlm. 516.

[7] *Ibid.,* hlm. 518

hatinya. Seberapa jauh orang yang bervisi melalui hatinya siap menembus dunia konkret atau tirai dunia konkret, sejauh itu pula visinya benar. Dari sini, visinya lebih rendah daripada visi dalam mimpinya sebab imajinasi orang yang tidur lebih kuat daripada imajinasi orang yang terjaga. Maksudnya, orang yang tidur menembus batas dunia konkret. Oleh karena itu, orang yang melihat dengan hatinya, melalui *al-burahâ'*, ia tertutup dari sekitarnya. Ia tenggelam dalam visinya.

Ibn Arabi menyerupakan visi dengan rahim. Sebagaimana janin terbentuk dalam rahim, demikian pula halnya dengan makna terbentuk dalam visi. Dengan demikian, visi adalah semacam kesatuan dengan yang gaib, yang menciptakan bentuk baru bagi dunia, atau menciptakan dunia lagi, seperti halnya dunia ini memperbarui diri lewat kelahiran.

Jadi, visi senantiasa fokus pada kebaruan dunia. Orang yang bervisi senantiasa mengharapkan dunia baginya baru, seolah-olah dunia selalu tercipta dari awal. Dari sini, ia merasa sempit dengan dunia konkret sebab ia adalah dunia kasat, maksudnya dunia biasa. Perhatiannya terhadap dunia gaib inilah yang menjadi wahana bagi kebaruan terus-menerus, dalam arti senantiasa serba kemungkinan. Dari sini pula orang yang mendapatkan visi menolak dunia logika dan nalar. Visi tidak muncul sejalan dengan kategori sebab-akibat, tetapi muncul tanpa sebab dalam bentuk kilatan yang mengejutkan, atau muncul menyinari.

Dengan demikian, visi adalah penyingkapan. Ia merupakan pukulan yang menyisihkan semua rintangan. Atau, ia merupakan pandangan yang menerobos realitas menuju pada apa yang ada di baliknya. Inilah yang disebut oleh Ibn Arabi sebagai ilmu visi (*ilm an-nazhrah*). Ia terbetik dalam hati bagaikan kerdipan mata. Oleh karena ia terjadi tanpa nalar dan tanpa disengaja, tanpa analisis atau penalaran maka ia muncul secara alamiah dan menyeluruh, dalam arti tidak ada detil-detil di dalamnya. Dari sini, pada gilirannya ia muncul serba samar. Kesamaran senantiasa melekat bersamaan

dengan penyingkapan. Hanya saja, kesamaran ini merupakan kesamaran transparan. Ia tidak jelas bagi nalar atau logika analisis ilmiah, tetapi ia menampakkan dengan jenis penyingkapan lain; dalam arti penyerahan pembacanya terhadap apa yang mirip dengan visi. Kita dapat menangkap visi hanya dengan visi. Apa yang melampaui logika nalar tidak bisa kita nilai secara positif maupun negatif dengan logika nalar.

Visi dari perspektif ini menyingkapkan hubungan antara berbagai hal yang bagi akal tampak sebagai bertentangan dan tidak ada kaitannya sedikit pun. Visi dalam kaca mata nalar tampak semrawut dan irasional. Barangkali bahkan tampak semacam gila (aneh).

Visi di sini mengatasi waktu dan ruang; dalam arti orang yang mendapatkan visi maka segala sesuatu yang gaib akan menampakkan diri kepadanya di luar tatanan atau rangkaian waktu dan di luar ruang tertentu dan perpanjangannya. Di sini, “sebab” berbarengan eksistensinya dengan “akibat”. Antara keduanya sama sekali tidak ada pemisahan waktu. Hubungan kausalitas di sini berubah menjadi hubungan fungsional antara pengaruh-mempengaruhi. Pada kasus pertama (hubungan kausalitas) ada pemisah waktu, namun hubungan pengaruh-mempengaruhi terjadi dalam satu momen sendiri. Dengan demikian, visi dapat dikatakan sebagai perpanjangan bagi kekuasaan ketuhanan, menurut istilah Ibn Arabi.

Sudah barang tentu kekayaan visi terkait, sebagaimana telah kami singgung, dengan kekayaan pemiliknya, artinya terkait dengan kemampuannya dalam berkreasi. Dengan demikian, visi merupakan kreativitas. Orang yang kreatif dapat didefinisikan, pada tataran visi, sebagai orang yang menciptakan “dalam dirinya citra imajinatif atau ideal, dan menampilkannya ke dalam eksistensi eksternal.” Setiap pribadi yang tidak bergerak mulai dari kreativitas ini dalam dirinya tidak dapat disebut orang yang kreatif. Di sini, kreativitas adalah menciptakan sesuatu yang ideal, maksudnya ide sesuatu yang akan terwujud di luar.

Kreativitas mungkin merupakan penyingkapan terhadap sesuatu yang belum dikenali, dan mungkin juga merupakan tatanan baru dari sesuatu yang sudah dikenali, dengan syarat tatanan tersebut muncul dalam bentuk yang belum dikenali." Dari sini muncul keinginan kuat dari sang kreator untuk menciptakannya. Sebab, ia merasa bahwa ia melampaui yang biasa. Ia mengajukan bentuk baru mengenai dunia. Ketika visi menjadi penyingkapan, orang yang mendapatkan visi tidak lagi melihat dunia dengan pandangan konkret, tetapi melihatnya dengan pandangan imajinasi atau dengan mata ketiga (mata hati).

Jibran berbicara tentang mata ketiga dalam salah satu suratnya kepada Mary Haskell (1913). Ia mengatakan bahwa seniman Yunani memiliki daya tembus pandang melebihi daya pandang seniman Kaldani atau Mesir, dan memiliki tangan yang jauh lebih mumpuni. Hanya saja, mereka tidak memiliki mata ketiga yang dimiliki kedua seniman di atas (Kaldani dan Mesir). Ia melukiskan mata ketiga yang tidak mampu dicontoh oleh bangsa Yunani dari bangsa Mesir, Phonik, dan Babilon sebagai "visi, mata hati, pemahaman unik terhadap sesuatu, yaitu pemahaman yang jauh lebih dalam dari yang dalam, dan lebih tinggi dari segala yang tinggi."[8]

Jibran juga berbicara mengenai mata hati, dan menyebutnya dengan "matanya mata" dalam konteks pembicaraannya mengenai Wiliam Black. Ia mengatakan: "Siapa pun tidak mungkin memahami Black melalui nalar. Sebab, dunianya tidak dapat dilihat kecuali dengan 'matanya mata'". "Mata semata tidak akan dapat melihatnya."[9]

Perbedaan antara melihat sesuatu lewat mata telanjang dengan melihat sesuatu lewat mata hati adalah bahwa orang yang melihat dalam konteks pertama ketika melihat sesuatu yang eksternal maka ia melihatnya tetap dalam satu bentuk, tidak berubah. Sementara itu, orang yang melihat dengan mata kedua, tatkala memandangnya,

---

[8] Shâyigh Taufiq, *Adhwâ' Jadîdah alâ Jubran*, hlm. 195.

[9] *Ibid.*, hlm. 162.

ia melihat sesuatu itu tidak stabil dalam satu kondisi, tetapi perwujudannya berubah-ubah sekalipun substansinya tetap. Perubahan sesuatu secara terus-menerus dalam pandangan orang yang melihat menunjukkan bahwa orang yang memandang ini melihat dengan mata hati, bukan dengan mata konkret. Artinya, pandangannya tidak lain merupakan penyingkapan. Perubahan merupakan kriteria penyingkapan. Dari sini, dunia dalam pandangan orang yang memiliki visi dan penyingkapan senantiasa bergerak dan berubah.

Perubahan hati secara terus-menerus tidak lain merupakan satu bentuk kesejajaran dengan perubahan dunia eksternal secara terus-menerus. Nalar tidak mampu menangkap perubahan ini, dalam geraknya. Sebab, ia tidak mengenalinya kecuali perubahan itu telah menjadi masa lalu. Oleh karena itu, nalar menangkap pada batas-batas ketika sesuatu itu stabil. Artinya, batas ketika sesuatu itu menjadi masa lampau. Sementara yang menjadi fokus hati adalah apa yang belum datang, masa depan. Hati membebaskan, sementara nalar membelenggu. Siapa saja "yang menafsirkan hati dengan nalar maka ia tidak memiliki pengetahuan mengenai hakikat", sebagaimana diungkapkan Ibn Arabi.[10] Bahkan lebih jauh visi mengungkapkan apa yang dipandang nalar sebagai mustahil, seperti menggabungkan dua hal yang kontradiktif, seperti seseorang melihat dirinya sendiri, pada satu momen, di dua tempat yang berbeda, dalam mimpi. Seperti gambar seseorang di dalam air: bergelombang, mengerut, membesar, mengecil ... dst, sementara orangnya sendiri tetap: dia konkret dan gambarnya pun juga konkret ...).

Ibn Arabi dalam hal ini mengatakan: "Betapa luas hamparan imajinasi. Di hamparan itu, yang "tidak mungkin" menampilkan diri. Bahkan, dalam kenyataannya yang dapat menampilkan di hamparan itu hanya eksistensi kemustahilan."[11]

---

[10] Ibn Arabi, *Al-Futûhât*, jld. III, hlm. 198.

[11] *Ibid.*, jld. II, hlm. 312 dan 85.

Oleh karena itu, dapat dikatakan bahwa apa yang disingkapkan visi, sudah barang tentu ditentang oleh dalil-dalil rasional. Hal itu karena yang konkret dan nalar tidak dapat menangkapnya.

Ibn Khaldun mendefinisikan visi sebagai "jiwa menatap kilatan dari berbagai citra realitas. Melalui tatapan itu jiwa mendapatkan pengetahuan mengenai hal-hal mendatang yang ia rindukan."[12] Ia mengaitkan visi dengan gila. Ia mengatakan mengenai orang-orang gila dalam konteks pembicaraannya atas orang-orang yang memberitahukan apa saja yang ada sebelum terjadi melalui kemampuan khusus yang ada pada mereka. Melalui kemampuan itu mereka berbeda dari manusia lainnya "berdasarkan kemampuan itu." Ia mengatakan: "kata-kata dari dunia gaib dilontarkan pada lidah orang-orang gila, kemudian mereka memberitahukannya. Sering kali muncul beriringan antara nabi dengan orang gila dalam tradisi keagamaan lama."[13]

Dengan demikian, gila merupakan semacam visi mengenai dunia gaib. Dari sisi bahwa ia merupakan simbol puitika, kondisi gila memberi sang penyair tambahan kebebasan untuk mengekspresikan yang tidak alami dan tidak biasa, berangkat dari yang alami-biasa. Gila, menurut Jibran, mengacu pada petualangan ruhaninya dan ketegangan tragedi dalam pencariannya pada yang mutlak, mulai dari revolusi terhadap masyarakat, tradisi-tradisi, dan hukum. Ia juga menunjukkan kebingungan yang dialami manusia tatkala menghadapi yang gaib atau misteri. Sering kali kita membaca bahwa orang-orang kembali gila karena kepionerannya, mungkin karena bahaya-bahaya yang mereka hadapi, atau karena mereka menerobos dan melihat sesuatu yang secara tradisional tidak boleh diterobos atau dilihatnya.

---

[12] Ibn Khaldûn, *Al-Muqaddimah*, hlm. 102.

[13] Lihat Taurat, *Al-Mulûk ats-Tsâni*, 9/11, Aramiya: 29 dan 26.

Jibran berbicara mengenai kepribadian gila dalam bukunya yang diberi judul gila itu sendiri, dan diterbitkan pada 1918. Ia mengatakan: “Gila itu jauh dan berbeda ... Ia mematukku, dan aku ingin membawa terbang kehidupanku menuju tingkatannya.”[14]

Jadi, ketika Jibran sebagai penulis visioner membungkus dirinya dengan kepribadian gila, sebenarnya ia membungkus pribadi yang berbicara atas namanya, sebagaimana halnya dengan “nabi”, “yang mendahului”, dan “yang bingung”. Pribadi-pribadi ini merupakan wajah-wajah yang banyak untuk satu substansi: Jibran yang visioner. Betapapun pribadi-pribadi itu berbeda-beda, namun ia memiliki satu karakter yang tetap dan sama, yaitu keinginan untuk sampai pada yang sulit dicapai, dan mengetahui apa yang tidak dikenali.

5

Jibran mengawali tulisannya, *Al-Majnûn* dengan sepotong kata: “Bagaimana aku menjadi gila?” Ia melihat bahwa ia menjadi gila tatkala menemukan penutup-penutupnya dicuri darinya. Semenjak saat itu, sang mentari mencium wajahnya untuk kali pertama, “lalu hati bergelora lantaran cinta sang mentari dan dia tak lagi butuh penutup-penutup itu.”[15]

Hilangnya penghalang menyebabkan kesatuan dengan matahari, maksudnya cahaya dan asal, dan memunculkan pengetahuan mengenai sesuatu yang tidak dapat dikenali karena ada penghalang. Penghalang merupakan simbol ganda bagi realitas: ia penghalang sekaligus seruan. Ia penghalang karena ia menyembunyikan di baliknya sesuatu yang tidak mungkin digapai. Ia adalah seruan karena manakala ada penghalang, di situ ada rahasia; maksudnya, ada seruan untuk menyingkapkan misteri. Penghalang bagaikan pintu: yang tertutup, kemudian kita hendak membukanya. Selain itu, ia juga pintu tembus, ingin mengungkapkan segala sesuatu yang terselubung.

[14] Shâyigh Taufiq, *Adhwâ' Jadîdah alâ Jibran*, hlm. 225–226.

[15] *Al-Majmû'ah al-Kâmilah* (terjemahan Arab), hlm. 9.

Penghalang juga merupakan cahaya lahir: mata fisik lahir yang dapat melihat karena ada cahaya, sementara mata ketiga atau "matanya mata" melihat bahwa penghalang merupakan kegelapan yang menyembunyikan di baliknya cahaya yang sebenarnya. Dari sini, Jibran melihat dalam kondisi gila "ada kebebasan sekaligus keselamatan."[16] Seolah-olah kondisi gila merupakan pertemuan dengan entitas hakiki. Oleh karena itu, ia menyelami misteri-misterinya dan berlayar dalam arah tiada ujung dan batas. Pesan ini diungkapkan dalam bukunya, *At-Tâ'ih* dengan judul *Al-Majnûn* (1932).[17]

Berangkat dari kondisi gila, hubungan-hubungan manusia dengan alam menjadi berubah. Yang pertama kali berubah adalah hubungan manusia dengan Allah. Dalam bagian kedua dari buku *Al-Majnûn* yang berjudul "Allah"[18] terdapat negasi total terhadap hubungan tradisional antara Allah dan manusia. Ia membangun hubungan baru.

Dalam hubungan baru ini terdapat:

a. Manusia tak lagi hamba Allah dan tidak tunduk kepada-Nya; dalam arti hubungan manusia dengannya bukan lagi hubungan hamba dengan tuannya.

b. Hubungan tersebut tak lagi merupakan hubungan makhluk dengan sang pencipta.

c. Hubungan tersebut tak lagi merupakan hubungan bapak dengan anak.

d. Allah tak tagi muncul dari masa lalu, tetapi dari masa depan.

e. Dengan demikian, Allah dan manusia menjadi satu eksistensi dengan dua perwujudan: Allah merupakan hari esok manusia. Manusia merupakan pangkal dan Allah merupakan bunga dari pangkal itu.

---

[16] *Ibid.*, hlm. 9.

[17] *Ibid.*, hlm. 418.

[18] *Ibid.*, hlm. 10.

Di sini dapat kita temukan sesuatu yang mengingatkan kita pada pemberontakan terhadap bapak pada generasi lalu. Bapak merupakan simbol masa lalu. Allah, seperti bapak, merupakan simbol bagi apa saja di luar sejarah. Ia tidak berubah. Ia merupakan simbol bagi aturan eksternal yang mapan; dalam arti ia merupakan simbol bagi segala yang bertentangan dengan masa depan sebab eksistensi yang penuh dan sempurna dalam pandangan paternalistik adalah masa lampau, sementara masa depan, nihil dan tidak sempurna. Dengan demikian, anak merupakan simbol perubahan, proses menjadi, dan simbol masa depan. Jika yang pertama merupakan simbol bagi diskontinuitas di antara berbagai hal yang ada maka yang kedua merupakan simbol kesatuan.

Dengan demikian, gila adalah "kondisi terseret ke dunia asing nan jauh."[19] Jadi, gila merupakan keterpisahan dari dunia dekat yang biasa. Jibran berbicara kepada temannya dengan mengatakan: "Akan tetapi, aku gila, tercerabut dari dunia yang engkau diami menuju dunia asing nan jauh."[20] Ini berarti bahwa Jibran, sebagai orang yang visioner, melihat segala sesuatu tidak sebagaimana yang tampak, tetapi yang menjadi perhatiannya adalah apa yang ada di belakangnya dan yang disembunyikan oleh segala sesuatu itu. Realitas merupakan bentuk eksternal dari segala sesuatu. Setiap elemen dari realitas sebenarnya realitas itu sendiri dan sesuatu yang lain. Ia memiliki makna pada dirinya sendiri, dan makna aksidental lainnya. Realitas dibaca sebagaimana sebuah buku dibaca: dalam membaca buku yang penting bukan berhenti pada permukaan dari kata-kata, melainkan menyingkapkan apa yang ada di baliknya, maksudnya maknanya yang dalam. Oleh karena itu, gila merupakan upaya menyingkapkan ketidakberhinggaan. Orang yang gila adalah orang yang menyingkapkan atau sang malam itu. Dalam bagian *Al-Lail wa al-Majnûn,*[21] Jibran mengatakan bahwa gila itu adalah malam, dan

---

[19] *Al-Majmû'ah al-Kâmilah* (terjemahan Arab), hlm. 12.

[20] *Ibid.,* hlm. 12.

[21] *Ibid.,* hlm. 31–32.

masing-masing dari keduanya menyingkapkan ketakberhinggaan. Dalam bagian lain yang berjudul *Al-Bahr al-A'zham*, ia melukiskan gila sebagai *Al-Bahr al-A'zham*[22] yang melampaui semua klasifikasi lahiriah. Dalam bagian *Al-Hanîn al-A'zham*[23] ia menyinggung bahwa gila merupakan kerinduan terhadap apa saja yang tidak dikenali. Oleh karena itu, gila adalah upaya melihat apa yang tidak dilihat, sebagaimana ia singgung dalam bagian yang berjudul *al-Ain*.[24]

Jika gila merupakan simbol dari pencarian dunia baru maka syari'at bagi kondisi gila adalah gila itu sendiri; dalam arti penolakan terhadap syari'at yang dominan. Dalam bagian yang berjudul *Al-Madînah al-Mubârakah*,[25] Jibran membuat simbol (perumpamaan) bagi syari'at dengan buku, ia menolak buku tersebut dibaca secara lahiriah-langsung sehingga buku itu diperbudak oleh huruf. Ia melihat bahwa manusia lebih agung daripada buku, syari'at. Dari sini, gila merupakan salib, dan orang yang gila tentunya adalah orang yang disalib. Akan tetapi, dia disalib tidak untuk menebus dosa, tidak pula untuk berkorban, juga bukan dalam rangka mencari kebesaran, melainkan karena haus pada yang lebih indah dan agung. Dan, kehausan ini tidak akan terobati kecuali hanya dengan darah pemiliknya.

Dalam bagian puisinya yang berjudul *Al-Mashlub*,[26] Jibran mengatakan dengan menggunakan bahasa orang yang disalib, yang berbicara kepada mereka yang menyalibnya:

> "Aku tidak menebus dosa, aku tidak berusaha menjadi korban, dan aku juga tidak ingin kebesaran. Tidak ada yang harus aku maafkan. Aku hanya haus. Aku meminta darahku sendiri kepada kalian sebagai minuman. Adakah minuman yang dapat menyegarkan rasa haus si gila, selain darahnya sendiri? Dengan demikian, orang yang gila hidup di balik suka dan duka.[27]

---

[22] *Al-Majmû'ah al-Kâmilah* (terjemahan Arab), hlm. 33–35.

[23] *Ibid.*, hlm. 37.

[24] *Ibid.*, hlm. 38–39.

[25] *Ibid.*, hlm. 27–28.

[26] *Ibid.*, hlm. 36.

[27] *Ibid*, bagian "Indamâ wulidat kâbati", hlm. 40 ... dan bagian "indamâ wulidat masarrati", hlm. 41.

Jibran tidak merasa menderita karena penderitaan, dan tidak pula merasa dibatasi oleh jurang. Dia terus berjalan ke depan. Ke arah depan tanpa menoleh, dalam istilah Ibn Arabi. Perjalanan itu senantiasa merupakan perjalanan kegagalan. Akan tetapi, kegagalan itu merupakan kemenangan sebenarnya.[28] Hal itu karena ujung dari gila bukan dalam mencari apa yang terhingga dan terbatas, melainkan dalam pencarian yang tidak pernah berujung terhadap segala sesuatu yang tidak ada batasnya.[29]

6

Dalam buku ini, si gila biasanya berbicara dengan bahasa sinis, dan muncul dari semangat sinis. Di antara 35 bagian puisi yang membentuk buku tersebut, kita temukan lebih dari separonya ditulis dengan bahasa dan semangat semacam itu.[30]

Dalam puisi dengan judul *Al-Kalb al-Hakim*,[31] umpamanya, sinisme muncul dari dua hal:

Pertama, puisi itu memberikan kepada kita sesuatu (namun) dengan menyebutkan kebalikannya. Jibran tidak hendak mentransformasikan fakta-fakta yang diucapkan si anjing bijak dan sekelompok kucing, tetapi hendak memberikan fakta-fakta lain yang bertentangan dengan itu.

Kedua, puisi ini mengungkapkan ide dengan cara yang bukan wataknya. Ide yang ada di sini adalah menghujani. Adalah tidak lazim kalau hujan itu berupa tikus.

Sinisme mendapatkan corak yang sangat mendasar dan tajam berkaitan dengan ucapan si anjing bijak. Dia menerima kalau langit menurunkan hujan tikus, namun langit tidak memenuhinya kecuali

[28] *Ibid.,* hlm. 29.

[29] *Ibid.,* hlm. 31 (bagian *al-Laila wa al-majnûn*).

[30] *Al-Majmû'ah al-Kâmilah* (terjemahan Arab), hlm. 15, 18, 19, 21, 22, 24, 25, 27, 29, 35, 38, dan 39.

[31] *Ibid.,* hlm. 15.

dengan shalat tertentu menurut kitab tertentu, dan tradisi mengenai hal itu adalah bahwa langit akan menurunkan tulang-tulang. Jadi, langit tidak menurunkan hujan tikus, tetapi hujan tulang.

Perhatikan: *pertama,* sinisme pada Jibran, dalam bagian ini, bukan bersifat humor maupun emosi, melainkan moral-filosofis. Ini pula yang terjadi pada bagian-bagian sinisme lainnya dalam buku *Al-Majnûn*.

Kedua, dalam sinismenya ini Jibran tidak memaparkan, tidak pula memberikan hukum atau penilaian secara langsung. Demikianlah, sinisme Jibran muncul dari pendapat-pendapat dan hukum-hukum yang ia paparkan.

Ketiga, Jibran mencemooh nilai-nilai agama, sosial, dan filsafat, namun ia tidak mencemooh karena ia menolak nilai-nilai itu, tetapi karena ia meyakininya. Dia menegasikan nilai-nilai tertentu untuk mengafirmasikan nilai-nilai lain. Bahkan, ia menegasikan hanya untuk mengafirmasikan.

Keempat, sinisme itu menipu. Akan tetapi, menipu dalam sinisme itu hanya untuk menyatakan fakta. Sinisme, sejauh ia menyembunyikan kebenaran pada kita, sebenarnya ia memperlihatkan kebenaran itu kepada kita dan menempatkannya di jalan yang benar. Tipuan ini dibarengi dengan tampilan lugu dan penuh kebersahajaan. Dalam bagian ini, Jibran tampak seperti anak kecil yang dilahirkan saat itu, tidak mengenal aksioma-aksioma yang membentuk kebijaksanaan orang dewasa. Seolah-olah kebersahajaan merupakan landasan yang mendasari sinisme. Bagian-bagian lain dalam buku *Al-Majnûn* menegaskan kepada kita bahwa semangat toleransi dan niat baik merupakan unsur-unsur pokok dalam sinisme Jibran. Akan tetapi, ini tidak berarti bahwa sinisme itu sendiri adalah sahaja. Sebaliknya, sinisme Jibran sangat tajam, bahkan kadang-kadang menyengat. Oleh karena itu, kita tidak boleh terpedaya oleh kebersahajaan lahiriah yang dipakai Jibran dalam mentransformasikan sinismenya.

Kelima, sinisme dalam buku *Al-Majnûn* bercorak dramatik. Dalam kebanyakan bagian puisinya terdapat tokoh yang merupakan objek sinisme, atau yang menjadi sasaran sinisme. Ada pula tokoh sebenarnya yang ditampilkan demi pembaca sendiri yang dijadikan sebagai tokoh ketiga. Sinisme memiliki lebih dari satu dimensi.[32] Dalam sinisme ini setiap tokoh tidak mengetahui rahasia tokoh lainnya. Sering kali situasi tragis sangat kental di sini.

Keenam, sinisme pada Jibran bersifat simbolik; dalam arti bahwa sinismenya tidak ditujukan pada bagian-bagian dan detil-detilnya, tetapi perhatiannya justru pada keseluruhannya. Dia berbicara mengenai contoh-contoh riil dari perilaku dan pemikiran, bukan berbicara mengenai kondisi-kondisi parsial tertentu. Dalam pembicaraannya mengenai contoh-contoh riil ini, Jibran ingin mengurangi nilai dari realitas yang memangku contoh-contoh itu, dan bahkan ia meragukannya. Dalam pembicaraannya, ia pura-pura bersikap bodoh untuk menyembunyikan pengetahuannya sehingga ia menempatkan seluruh realitas dan kehidupan sebagai objek pertanyaan, maksudnya objek pengkajian dan tinjauan ulang. Oleh karena itu, sinisme jibranian bercirikan sikap rendah hati yang menipu, kebodohan yang dibuat-buat, dan kebersahajaan yang dibungkus dengan pertanyaan-pertanyaan meragukan dan mendekonstruksi. Faktanya, buku *Al-Majnûn* memang merupakan buku dekonstruktif. Ia mendekonstruksi ide-ide dan keyakinan-keyakinan yang mengakar, serta menempatkan mereka yang mempertahankan ide dan keyakinan tersebut dalam lingkaran kebingungan dan ketidakmampuan.

Ketujuh, sinisme pada Jibran kadang-kadang muncul dalam format yang sedang-sedang saja atau format yang ringkas. Sinisme itu muncul dalam kata-kata pendek yang mengatakan banyak hal.[33] Dan, kadang-kadang juga sinisme itu muncul dalam format berlebihan.[34]

---

[32] *Al-Majmû'ah al-Kâmilah* (terjemahan Arab), bagian "al-Mashlûb", hlm. 35.

[33] *Ibid.*, hlm. 19.

[34] *Ibid.,* bagian "al-Adâlah", hlm. 18, dan "an-Namalât ats-Tsalâts", hlm. 25.

Terkadang sinisme tersebut juga lahir dari gurauan yang dia nyatakan dengan bahasa sedih,[35] atau dari kesedihan yang ia ungkapkan dengan bahasa gembira.[36]

Saya katakan bahwa buku *Al-Majnûn* adalah karya dekonstruktif sehingga buku itu menempatkan kita dalam iklim nihilisme. Kita merasa bahwa moral dan nilai-nilai agama terdekonstruksi dalam dunia yang dihuni orang gila. Tidak ada lagi tujuan maupun arah. Tidak ada lagi cahaya yang menyinari, maupun jalan. Bahkan, tidak ada lagi tempat. Demikian Jibran melalui bahasa si gila bertanya-tanya dalam epilog bukunya dengan cara yang sangat sinis, "mengapa aku sekarang di sini?" sebab, ia tidak memiliki tempat di dunia yang ia sebut dengan amat sangat sinis, bahkan menyakitkan, "dunia purna."[37]

Setiap kritik mendasar terhadap agama, filsafat, dan moral mengandung dan mengarah pada nihilisme. Inilah yang dinyatakan oleh Nietzsche dengan ungkapan "kematian Tuhan". Kita telah melihat bahwa Jibran juga telah membunuh Tuhan, dengan caranya sendiri, yakni ketika ia mematikan pandangan agama tradisional mengenai Tuhan,[38] dan tatkala ia menyerukan untuk mengkreasi nilai-nilai yang melampaui malaikat dan setan, atau baik dan buruk.[39] Faktanya adalah bahwa setelah selesai membaca *Al-Majnûn*, kita merasa bahwa ada sejarah nilai yang tengah berhenti.

Jelas bahwa Jibran tidak menganalisis secara filosofis atau ilmiah nilai-nilai yang ia dekonstruksi, tetapi ia memaparkannya dengan cara yang menjadikan nilai-nilai itu kabur, kemudian tertuduh, lalu

---

[35] *Ibid.,* bagian "al-Qafashân", hlm. 25

[36] *Ibid.,* bagian "al-Malik al-Hakîm", hlm. 20, dan "uthlubû tajidû", hlm. 16.

[37] *Ibid.,* bagian "al-Âlâm al-Kâmil", hlm. 41–43.

[38] *Ibid.,* bagian "Allah", hlm. 10.

[39] *Ibid.*, bagian "al-Ladzdzah al-Jadîdah", hlm. 22.

ditolak. Dengan ungkapan lain, ia berusaha memperlihatkan kekeliruan berbagai interpretasi yang diajukan agama-agama dan etika-etika tradisional mengenai alam dan manusia, suatu hal yang mendorong dihapuskannya sektarianisme nilai dan menekankan efektivitas kehidupan dan manusia yang mengkreasi nilai-nilai baru. Nilai-nilai tradisionallah yang mengalami ketakutan kepada Allah, dan nilai-nilai itu yang sebenarnya muncul dari ketakutan ini. Moral yang diserukan Jibran adalah moral yang mengalami kematian Allah dan lahir dari kelahiran tuhan baru. Dengan demikian, ia mendekonstruksi moral yang melemahkan dan memperbudak manusia, dan mengabarkan adanya moral yang dapat mengembangkan dan membebaskan manusia. Dia meruntuhkan moral-moral negatif dan pasif yang menerima nilai-nilai yang ada, dan dia mengabarkan moral-moral positif dan efektif yang mampu menciptakan nilai-nilai. Pada gilirannya, dia ingin menggantikan pemikiran yang diambil dari moralitas masa lampau dengan pemikiran yang diambil dari moralitas masa depan. Oleh karena itu, buku *Al-Majnûn* merupakan seruan untuk membalikkan sistem nilai.

Dalam perspektif ini kita dapat menemukan dalam karya Jibran gambaran pemikiran mengenai apa yang sedang terjadi dalam realitas Arab. Nihilismelah yang menjadi karakter utama fase perkembangan Arab sekarang, yang tercermin, menurut pandangan saya, dalam empat level.

1. Pada tataran pertama, yaitu jenis tataran yang ambigu, kita dapat menangkap bahwa nilai-nilai lama menjadi goyah dan runtuh. Hal itu diikuti dengan lemahnya agama, moral, dan filsafat, dengan disertai upaya untuk melestarikan semua itu, menghidupkan kembali dan memberinya dorongan baru, namun dengan semangat baru. Upaya seperti ini mirip dengan upaya menggabungkan antara air dan api, maksudnya upaya itu tidak berguna.

2. Pada tataran kedua, yaitu tataran yang sampai batas tertentu jelas, bahwa bentuk-bentuk tradisional yang lama dan bentuk-bentuk yang dinamis dan baru secara substansial kontradiktif. Yang

pertama merupakan anak kehidupan yang sudah selesai, sementara yang kedua adalah anak kehidupan yang sedang tumbuh. Akan tetapi, jalan yang harus kita tempuh belum benar-benar jelas.

3. Tataran ketiga ditandai dengan *chaotik*, kesemerawutan. Di sini pelecehan segala sesuatu berbaur dengan upaya menghancurkan segala sesuatu.
4. Tataran keempat merupakan tataran bencana di mana yang lama mati dan manusia berubah, artinya ia dilahirkan kembali melalui petunjuk prinsip-prinsip baru dan kehidupan baru.

Dengan demikian, nihilisme merupakan fase transisi yang dengan segera akan dapat dilampaui. Ia merupakan titik pertemuan antara era yang berakhir dengan era mulai. Atau, ia merupakan era kegelapan yang memayungi masa lalu dengan segala idealita dan nilainya. Ia merupakan momen yang dapat kita lihat bahwa di balik kegelapan itu ada mentari baru yang hampir bersinar. Dalam hal ini, seperti yang terbayangkan oleh saya, terdapat misteri ambigu dalam kehidupan Arab masa kini di berbagai bidang ekonomi, politik, sosial, dan budaya. Hal itu karena kehidupan tersebut, di satu sisi, merupakan kemunduran, sementara di sisi lain merupakan pertumbuhan, penghujung era dan permulaan fajar bagi era baru. Ia merupakan waktu antara "abu" dengan "bunga". Jika buku *Al-Majnûn* menyingkapkan nilai-nilai yang sudah menjadi abu maka buku *An-Nabi* menyingkapkan bunga mawar yang merekah. Kedua buku tersebut merupakan kesatuan yang tidak dapat dibagi-bagi. Ia merupakan dua sisi dari satu kenyataan: *Al-Majnûn* merupakan sisi yang menolak dan mendekonstruksi, sementara *An-Nabi* merupakan sisi yang menekankan dan membangun.

8

Manusia, dalam pandangan Jibran di buku *Al-Majnûn* dan seluruh karyanya, tidak mampu menjadi dirinya sendiri kecuali jika

ia mampu menghancurkan semua yang memusuhi kebebasannya yang total dan kemekarannya yang utuh, dan apa saja yang merintangi potensi kreatifnya. Kekuatan ofensif ini mewujud, dalam pandangan Jibran, pada apa yang dia sebut dengan "syari'at", dengan segala variasi dan bentuknya yang hegemonik, metafisik, dan sosial: Allah (dalam pengertian keagamaan tradisionil), dukun, tirani, feodal, polisi ... dan lain sebagainya.

Di antara kutipan-kutipan penting yang menjelaskan pemberontakan Jibran terhadap apa yang dia sebut dengan syari'at yang agung adalah kutipan pada bukunya yang berjudul *As-Sâbiq* (1920) dalam bagian yang berjudul "al-Bahlûl". Dalam kutipan itu, si Bahlul memberontak syari'at dengan cara tunduk sepenuhnya kepada syari'at tersebut. Manusia bisa menolak syari'at secara langsung; dalam arti ia menyatakan terpisah darinya, namun bisa juga secara tidak langsung, atau dengan cara sinis; dalam arti ia menjalankannya secara apa adanya seperti yang dilakukan si Bahlul.

Gaya dalam menolak syari'at ini memperlihatkan bahwa manusia memiliki fitrah yang mutlak dan kemanusiaannya mengatasi semua syari'at. Manusia ada sebelum syari'at, dan manusia merupakan asal.[40] Sikap si Bahlul yang tunduk pada syari'at itu mengingatkan kita pada sikap tunduk Sockrates pada syari'at yang menghukum mati dirinya.

Syari'at dalam pandangan Jibran senantiasa terkait dengan tuntutan-tuntutan ortodoksi dan dengan apa saja yang merampas kuasa yang sebenarnya. Dengan demikian, syari'at merupakan tipuan dan perampasan. Ia merupakan persekongkolan mereka yang ingin tetap menjadi tuan.

Si Bahlul menerima hukuman seolah-olah ia menerima dunia baru penuh kegembiraan dan kesucian. Dalam hukuman itu ia menemukan alasan yang memungkinkannya untuk menikmati apa saja

[40] *Ibid.,* hlm. 48–51.

yang dihalang-halangi syari'at untuk dapat ia nikmati. Ia melampaui syari'at dengan sikapnya yang tunduk padanya. Syari'at menghardik dan menghalanginya sehingga syari'at memerintahkannya agar ia memuaskan kenikmatannya. Tunduk di sini merupakan tanda pemberontakan.

Nilai ideal Arab yang menolak syari'at demi hakikat, maksudnya dalam rangka melampaui syari'at, adalah tasawuf pada tataran pengalaman intelektual, dan kelompok jembel pada tataran pengalaman kehidupan.

Nilai utama Barat yang menonjol adalah "sadism" di satu sisi, dan "masochism" di sisi yang lain. Keduanya memberikan dasar bagi setiap tindakan yang berusaha mengubah syari'at secara mendasar. Perubahan ini berlangsung dalam dua sisi: sisi yang didasarkan pada tindakan melampaui syari'at menuju prinsip yang lebih tinggi. Hanya saja, prinsip ini bukan contoh kebaikan, melainkan sebaliknya, contoh kejelekan—contoh yang sangat jahat dan yang menghancurkan syari'at.

Sisi kedua yang didasarkan pada humor dan permainan merupakan sejenis gerak yang tidak bergerak naik dari syari'at ke prinsip yang lebih tinggi, melainkan sebaliknya, turun dari syari'at ke arah konsekuensi-konsekuensinya. Artinya, mengarah pada aplikasi syari'at secara apa adanya. Aplikasi syari'at secara apa adanya berubah menjadi penghinaan terhadap syari'at. Syari'at tampak sia-sia dan tidak berguna. Orang yang mengaplikasikannya secara total menikmati apa yang dilarang dan dihalangi-halangi untuk diwujudkan.

Kita dapat melihat dua sisi ini pada sikap Jibran terhadap syari'at: dari satu sisi, sebagaimana terlihat pada bagian "si Bahlul" ia mengatasi syari'at lewat semangat mempermainkan dengan cara mengaplikasikannya secara apa adanya. Seolah-olah hukuman menjadi syarat yang memungkinkan kenikmatan terlarang menjadi dimungkinkan. Di sisi lain, sebagaimana yang terlihat pada bagian

"syari'at-syari'at",[41] umpamanya, ia mengatasi syari'at dengan menyerukan untuk meraih alam yang asli yang mendahului syari'at, dan yang mengenal syari'at, serta alam yang merupakan syari'at itu sendiri. Manusia merupakan alam pertama, sementara syari'at merupakan alam kedua. Jibran menyerukan pada alam pertama dan kembali kepadanya. Dalam dua konteks tersebut ia menolak kuasa bapak, dan menolak kuasa ibu. Ringkas kata, ia menolak kuasa.

9

Ketika menolak syari'at sebagai prinsip, pada saat yang sama ia menolak simbol-simbol ataupun perwujudan-perwujudannya. Di antara simbol-simbol utama dalam hal ini adalah dukun. Dukun dalam kisah "Yuhana, si gila"[42] merupakan simbol kebekuan, tirani dan kebodohan. Tidak mungkin lepas darinya kecuali dengan cara gila seperti gilanya Yuhana, tokoh dalam cerita tersebut. Kegilaan di sini merupakan rasionalitas sebenarnya, sebagai lawan dari kebodohan sebenarnya yang dicerminkan oleh sang dukun.

Dukun dalam kisah "Khalil si Kafir"[43] merupakan simbol kebohongan, kemunafikan, dan perampasan harta si miskin atas nama kuasa agama. Ia juga merupakan simbol kezaliman, nafsu, permusuhan, penghinaan, dan jaga jarak dengan masyarakat. Si Dukun dihadapkan kepada Khalil dengan kekafirannya. Maksudnya dengan penolakannya terhadap dunia perdukunan tersebut, dan penolakannya terhadap cahaya perdukunan yang tidak lain merupakan kegelapan lain. Ia memaklumkan bahwa cahaya yang sebenarnya adalah yang "menyembul dari dalam diri manusia",[44] dan bahwa kehidupan sebenarnya adalah kehidupan kebebasan, yaitu bersusah payah demi manusia, di antara manusia.[45]

---

[41] *Ibid.,* bagian "asy-Syarâ'i'", hlm. 110.

[42] *Ibid.,* hlm. 69.

[43] *Ibid.,* hlm. 121.

[44] *Ibid.,* hlm. 131.

[45] *Ibid.,* hlm. 132.

Dukun dalam kisah *Al-Ajnihah al-Mutakassirah*[46] merupakan simbol keterpisahan antara ucapan dan tindakan. Ia mengajarkan sesuatu namun menjalankan sesuatu yang bertentangan. Ia juga merupakan "syari'at yang keliru" dalam istilah Jibran.[47]

Dukun dalam kisah *asy-Syaithân*[48] sebenarnya merupakan simbol persekutuan dengan kejahatan (setan). Perdukunan tercipta melalui penipuan[49] "tanpa memerlukan dinamika atau sarana alami terhadapnya." Setan merupakan sebab kemunculannya,[50] bahkan si dukunlah yang menciptakan alasan ketuhanan (teologis) untuk eksistensi setan, alasan teologis yang ditopang dengan alasan positif. Kisah ini bercerita tentang setan terluka yang dilihat sang dukun di tengah jalan. Setelah mengadakan dialog panjang antarkeduanya, sang dukun membawanya ke rumah. Kisah ini mengingatkan kita pada rayuan setan terhadap Faust hingga ia tunduk secara total.

Dukun dalam kisah *Shurâkh al-Qubûr*[51] merupakan simbol syari'at yang tiranik (menghukum gantung seseorang yang diusir dari pekerjaannya melayani para dukun sebab ia tidak lagi mampu bekerja, kemudian dia mencuri sebagian gandum dari altar). Dukun dalam kisah *Madhja' al-Arûs*[52] yang mengingatkan kita pada kisah Tristan dan Iseut merupakan simbol perlawanan manusia ketika ia berada dalam puncak kemekarannya, yaitu cinta. Ketika si tokoh Salim berbicara sesaat menjelang kematiannya: "Kehidupan lebih lemah daripada kematian, dan kematian lebih lemah daripada cinta,"[53] ia juga mengatakan melalui ucapan kekasihnya: "tangan cinta lebih kuat daripada tangan si dukun."[54] Kedua sejoli itu bunuh diri sebagai

[46] *Ibid.*, hlm. 167.
[47] *Ibid.*, hlm. 177.
[48] *Ibid.*, hlm. 449.
[49] *Ibid.*, hlm. 453.
[50] *Ibid.*, hlm. 457.
[51] *Ibid.*, hlm. 100.
[52] *Ibid.*, hlm. 111.
[53] *Ibid.*, hlm. 116.
[54] *Ibid.*, hlm. 115.

penegasan akan penolakan mereka terhadap syari'at dan dukun, dan penegasan akan kegigihan mereka dengan cinta mereka sampai mati.

Di antara simbol-simbol kuasa—syari'at adalah feodalisme si kaya. Dukun merupakan sekutu nomer satu. Sebagaimana bersikap pro terhadap segala bentuk pemberontakan atas kuasa dukun, Jibran juga bersikap pro terhadap si miskin dan terhadap segala bentuk pemberontakannya atas si kaya. Dalam banyak tulisannya, Jibran menggambarkan si miskin sebagai yang terbuang, dan si kaya sebagai yang membuang. Secara simbolik ia melakukan agitasi agar si terbuang melakukan pemberontakan terhadap yang membuang—atau terhadap kota para hartawan yang ia sebut juga dengan kota para mayit,[55] atau ia melakukan agitasi secara langsung seperti yang dapat dilihat pada kisah "Khalil si Kafir,"[56] yang berhasil menggerakkan para petani memberontak pada si kaya yang feodal, yang diperankan tokoh Syaikh Abbas, yang merampas tanah mereka. Para petani pun memberontak, mengambil kembali tanah mereka, dan masing-masing di antara mereka menjadi pemilik yang menggarap tanah mereka sendiri dan memanennya.

Dalam bagian yang berjudul *Thiflâni,*[55] Jibran memandang bahwa kemiskinan merupakan kematian, dan bahwa orang kayalah yang mematikan orang miskin. Dalam bagian yang berjudul *Khaliliy,*[57] ia menyebut si miskin sebagai "Buku Kehidupan" (*Kitab al-Hayah*). Ia memandang bahwa kemiskinan merupakan simbol kemuliaan sementara kekayaan merupakan simbol kehinaan. Kehidupan si miskin bersama pasangan dan anak-anaknya merupakan simbol kehidupan manusia masa depan, sementara kehidupan si kaya dengan gelimang harta kekayaannya merupakan simbol ketakutan. Kehidupan si kaya mirip dengan kehidupan belatung dalam kuburan. Pada bagian ini ia berpendirian lebih jauh lagi. Ia melihat bahwa

[55] *Ibid.*, hlm. 250, 270, 283, dan 285.

[56] *Ibid.*, hlm. 121.

[57] *Ibid.*, hlm. 285.

kemiskinanlah yang akan menjadi landasan untuk mendidik generasi mendatang mengenai pesan persamaan, dan bagaimana masa depan.

10

Dari pemberontakannya terhadap syari'at, yakni kuasa dan simbol-simbolnya, Jibran beralih ke pemberontakan terhadap sarana-sarana mendalam yang berada di balik kuasa tersebut dan yang memunculkannya. Demikianlah, ia memaklumkan pemberontakan terhadap masa lalu, pemberontakan yang juga mengandung kecenderungan ke masa depan.

Manifestasi awal dari pemberontakan tersebut terdapat pada sikap melepaskan diri dari tradisi-tradisi, apakah tradisi-tradisi tersebut berupa ibadah ataupun adat kebiasaan. Dalam tulisannya yang berjudul *Huffâr al-Qubûr,*[59] dengan menggunakan bahasa orang gila, Jibran mengatakan: "Bencana yang menimpa anak-anak terletak pada pemberian dari bapak-bapaknya. Siapa saja yang tidak membentengi dirinya dari pemberian-pemberian bapak dan kakek-kakeknya, ia akan senantiasa menjadi hamba para mayit sampai ia sendiri termasuk di antara mayit-mayit itu."[60] Mayit adalah orang yang "gemetar berhadapan dengan angin kencang. Sementara orang yang hidup akan berjalan-berlari bersama angin kencang itu, dan tidak akan berhenti kecuali angin itu berhenti." Angin kencang di sini mengacu pada perubahan terus-menerus demi kebebasan total.

Dalam bagian ini Jibran menyebut Allah, para nabi, nilai utama dan akhirat sebagai kosa kata yang disusun oleh para generasi dahulu. Kata-kata itu bertahan lantaran kekuatan kesinambungan, bukan karena kekuatan kebenaran. Ini sama halnya dengan pernikahan yang merupakan "ketundukan manusia terhadap kekuatan kesinam-

---

[58] *Ibid.*, hlm. 310.

[59] *Al-Majmû'ah al-Kâmilah* (terjemahan Arab), hlm. 367.

[60] *Ibid.,* hlm. 368.

bungan."[61] Memegangi tradisi-tradisi ini merupakan kematian, dan mereka yang memeganginya adalah mayit. Siapa saja yang ingin membebaskan diri dari tradisi maka ia harus berubah menjadi para penggali kubur, agar pertama-tama ia dapat mengubur tradisi-tradisi itu sebagai pengantar yang niscaya untuk kebebasan."

Dalam pengantarnya terhadap makalah yang berjudul *Al-Ubûdiyyah,*[62] Jibran menamakan sikap memegang masa lalu sebagai perbudakan buta, "suatu sikap mempercayakan kekinian manusia pada masa lalu nenek moyang mereka," dan menjadikan mereka tunduk pada tradisi-tradisi nenek moyang mereka sehingga mereka (manusia) menjadi "jasad-jasad baru untuk arwah-arwah kuno." Selanjutnya, Jibran menyebutkan bentuk-bentuk lain dari perbudakan, dan mengatakan bahwa membebaskan diri dari perbudakan itu bukanlah perkara mudah. Dia kemudian menyebutkan bahwa kebebasan tercapai hanya dengan penyaliban dan gila. Anak-anak kebebasan ada tiga: (1) mati tersalib, (2) mati karena gila, dan (3) belum dilahirkan."[63] Meskipun demikian, kebebasan tetap merupakan tujuan. Tanpa tujuan itu, eksistensi manusia tidak akan ada. Jibran, sebagaimana ditunjukkan dalam bagian tulisannya yang berjudul *Al-Jinniyyah as-Sahirah*,[64] mengharapkan akan datang manusia yang "tidak memperbudak dan tidak diperbudak". Barangkali manusia ini secara sempurna tercermin pada manusia yang mencinta. Mungkin, representasi kebebasan manusia yang paling mencolok, seperti yang dilihat Jibran, terdapat pada kebebasan seksual. Pandangan-pandangannya mengenai masalah ini memungkinkan kita untuk mengatakan bahwa Jibran termasuk salah satu pioner revolusi seksual kontemporer.

Jibran mengatakan bahwa dia berhutang dalam segala hal, "dalam bahasa dia, "aku" dalam segala hal, [berhutang] kepada

---

[61] *Ibid.*, hlm. 369.

[62] *Ibid.,* hlm. 372.

[63] *Ibid.*, hlm. 374.

[64] *Ibid.*, hlm. 386.

perempuan.[65] Perempuan merupakan pembuka segala jendela dalam pandangannya, dan pembuka segala pintu dalam ruhnya. Ia berpendapat bahwa seks merupakan potensi kreatif, dan ia ada di segala sesuatu: "di ruh sebagaimana juga di jasad."[66] Jibran meramalkan bahwa horison kebebasan seksual akan melebar sehingga suatu hari akan muncul hubungan antara laki-laki dan perempuan menjadi bebas secara aktual, dan ketika itu laki-laki bisa mengatakan kepada perempuan apakah kamu mengenalku secara seksual untuk tiga jam, dan setelah itu masing-masing di antara kita tidak mengenali yang lainnya lagi. Selanjutnya, laki-laki bebas mengajukan pertemuan dengan perempuan semau ia menginginkan, seperti halnya ketika ia mengajukan pertemuan hal-hal lainnya.[67]

Untuk memperdalam hubungan bebas antara laki-laki dan perempuan, Jibran menentang perkawinan sebab hubungan perkawinan tidak kreatif kecuali dalam kondisi-kondisi khusus, dan itu sangat jarang. "Melahirkan anak tidak berarti melahirkan kehidupan ... Pernikahan yang tidak sebenarnya tidak menciptakan apa pun selain kehidupan organik. Bahkan, tumbuh-tumbuhan saja mampu melakukan yang lebih baik dari itu sebab tumbuh-tumbuhan tidak mengalami ketakutan sosial apa pun, dan bukan hamba kekeliruan yang ia lakukan saat muncul nafsu.

Jibran memandang bahwa di antara elemen pernikahan yang sukses adalah apabila masing-masing dari pasangan memiliki sesuatu yang karenanya ia hidup, seperti fungsi, hobi atau pekerjaan, dan masing-masing hidup sebagai dua pribadi, masing-masing memiliki independensinya yang unik, bukan sebagai satu pribadi. Selain itu, masing-masing di antara keduanya harus hidup dalam kamar yang berdiri sendiri.[68]

---

[65] Shâyigh Taufiq, *Adhwâ' Jadîdah alâ Jubrân*, hlm. 17.

[66] *Ibid.*, hlm. 88.

[67] *Min Risâlah Mary Haskell* (1922), bagian "Adhwâ'", hlm. 22.

[68] Ide-ide ini ditulis antara tahun 1915 dan 1922. Lihat *Ibid.*, hlm. 76–77.

Dalam buku *An-Nabiy,* Jibran mengungkapkan ide tersebut. Ditujukan kepada dua pasangan, ia mengatakan: "Berhentilah bersama, namun masing-masing dari kalian tidak boleh bersentuhan satu sama lain."

Dari sini, tulisan-tulisan Jibran penuh dengan pengagungan terhadap cinta. Dia membagi kehidupan menjadi dua bagian: separo mengeras dan separo membara. Cinta merupakan belahan yang membara." Ia berbisik: "Wahai Tuhan, jadikan aku santapan bagi api yang membara."[69]

Dari sini pula Jibran berpihak pada upaya kebebasan perempuan. Ia menyerukan agar perempuan berjalan sesuai dengan tuntutan cinta dan hatinya, bukan berdasarkan tradisi-tradisi. Sering kali ia mengagungkan perempuan yang memberontak tradisi-tradisi tersebut, dan memenuhi seruan cintanya, seperti Warda al-Haniy yang meninggalkan suaminya yang kaya untuk hidup bersama kekasihnya yang miskin. Maryam, tokoh dalam kisah *Khalil al-Kafir* berpihak pada kekasihnya setelah sang kekasih diasingkan, dan mengikuti pendapat-pendapatnya. Salma, tokoh dalam kisah *Al-Ajnihah al-Mutakassirah* akhirnya memilih kematian—artinya ia memilih cinta daripada pernikahan. Dalam kisah *Shurâkh al-Qubûr*, Jibran berpihak pada perempuan yang dipergoki suaminya sedang bercinta dengan kekasihnya dan sebagai hukumannya dia dirajam. Dalam hal ini, "syari'at yang buta" menghukum perempuan dan bersikap toleran terhadap laki-laki.

Jibran membandingkan antara kondisi umat dengan kondisi perempuan. Ia melihat bahwa posisi perempuan dalam umat sama dengan posisi sinar dalam kaitannnya dengan lampu."[70] Dalam hal ini, ia mengkomparasikan antara kebebasan masyarakat dengan kebebasan perempuan. Ia menyatakan: "Bukankah perempuan yang lemah merupakan simbol umat yang tertindas? Bukankah perempu-

[69] *Al-Majmû'ah al-Kâmilah* (terjemahan Arab), bagian "al-Awâshif", hlm. 382.
[70] *Ibid.*, hlm. 211.

an yang menderita antara kecenderungan dirinya dengan belenggu-belenggu badannya merupakan contoh dari umat yang tersiksa di antara para penguasa dan para dukunnya? Bukankah emosi-emosi kecil yang melenyapkan gadis kecil nan cantik ke dalam kegelapan kubur seperti angin kencang yang menebarkan pasir ke kehidupan masyarakat?[71]

11

Terbebas dari perbudakan dan tradisi-tradisi masa lampau, menurut Jibran, berbarengan dengan terbebas dari perbudakan pihak lain terhadap yang lainnya, terutama ketika perbudakan itu berupa penjajahan. Sebagaimana menyerukan pemberontakan terhadap masa lalu yang memperbudak manusia dari dalam (secara internal), Jibran juga menyerukan melakukan pemberontakan terhadap penjajahan yang memperbudak manusia dari luar (secara eksternal). Keterbebasan manusia baru sempurna setelah semua bentuk kuasa semu, baik yang bersifat tradisi maupun politik, internal maupun eksternal, dibuang. Seruannya untuk melakukan revolusi politik merupakan bagian dari seruannya terhadap revolusi total.

Perlawanannya terhadap penjajahan secara lebih khusus dijelaskan oleh surat-surat Jibran kepada Mary Haskell, seorang perempuan yang untuk pertama kalinya diungkapkan oleh Taufiq Shâyigh dalam bukunya *Adhwa' Jadîdah ala Jibran*.

Perhatian politik Jibran terhadap persoalan-persoalan Arab muncul pada rentang waktu antara 1911 dan 1919. Dalam mencermati hal tersebut, kami tidak akan memfokuskan pada masalah ke mana Jibran mengafiliasikan dirinya. Sebab, dalam masalah ini terdapat banyak kontradiksi.[72] Kadang-kadang ia menyatakan bahwa dia adalah orang Suriah, kadang-kadang ia menegaskan bahwa ia seorang Libanon,[73] kadang-kadang ia berbicara tentang Arab seolah-olah

[71] *Ibid.*, hlm. 211.

[72] Shâyigh Taufiq, *Adhwâ' Jadîdah alâ Jubrân*, hlm. 109–156.

[73] *Ibid.*, hlm. 141–149.

afiliasinya adalah Arab tulen,[74] dan terkadang ia hanya mengatakan bahwa ia manusia, dan afiliasinya adalah humanisme. Seiring dengan pernyataannya yang terakhir, sering kali Jibran menyatakan bahwa "ia tidak berwarga negara." Adapun yang ia maksudkan di sini adalah konsep warga negara tradisional, dan bahwa dia siap untuk pekerjaan-pekerjaan lain di luar pekerjaan-pekerjaan nasionalisme langsung (praktis), seperti pekerjaan politik dan yang terkait dengannya.[75] Dari sisi ini, puisi dan lukisan bisa jadi, seperti kata dia, "merupakan bentuk ekspresi yang paling baik." Artinya, keduanya merupakan salah satu bentuk kewarganegaraan.

Salah satu surat Jibran yang ditulis pada awal tahun 1911 mengatakan bahwa sia-sia saja kalau bangsa Suriah menanti bantuan Turki. Adalah salah kalau mereka bertumpu pada pemerintahan lain mana pun agar dapat menyelesaikan persoalan-persoalan mereka. Manusia tidak akan mampu bertumpu pada orang lain sebelum ia bertumpu pada dirinya sendiri. Orang Suriah, kata Jibran, harus "menjadi laki-laki, sebelum ia dapat memiliki pengaruh dalam masyarakat mana pun."[76] Dalam surat kedua (Musim Semi tahun 1911) Jibran mengkritik tidak adanya semangat praksis dan perencanaan pada orang-orang Suriah. Ia mengatakan bahwa mereka adalah "para penyair", dan selanjutnya ia mengatakan bahwa era nyanyian (lirik) telah berakhir. Akan tetapi, ia menambahkan dengan mengatakan bahwa mereka tidak mendengarkan bahkan pada nyanyian sebenarnya. Suriah telah lenyap. Ia tidak saja jauh dari nalar, tetapi juga jauh dari nyanyian yang sebenarnya. Di sini ia menunjuk pada pemikiran. Suriah tidak bekerja dan juga tidak berpikir. Ketika suatu bangsa mulai berpikir "maka kekuatan mana pun tidak akan sanggup berdiri menghadang upaya pembebasannya" sebab semua tindakan haruslah mengikuti pemikiran.

---

[74] *Ibid.*, hlm. 143–144 dan hlm. 137.

[75] *Ibid.*, hlm. 110–117 dan 118.

[76] *Ibid.*, hlm. 114.

Pada perang yang terjadi antara Turki dan rakyat Yaman (1911), Jibran menemukan konteks untuk menyatakan pendapatnya mengenai orang-orang Turki. Ia menggambarkan perjuangan rakyat Yaman sebagai bukan sekadar "pemberontakan lokal" terhadap penjajahan Turki, melainkan seperti yang ia nyatakan, merupakan "benturan antara dua prinsip—antara "rakyat besar, sederhana, dan penuh kebesaran dan kemuliaan dengan rakyat yang bertentangan secara diametral."[77]

Dalam surat lain (Naisân [April], 1911), Jibran menegaskan kondisi "kemerosotan mutlak" bangsa Turki. Ia menunjuk pada penangkapan para pemimpin Revolusi Druz dan hukuman gantung terhadap tiga orang di antara mereka. Ketika mendengar berita dari Suriah yang mengatakan bahwa ada kecenderungan yang menyerukan untuk bekerja sama lagi dengan pemerintah Turki, ia menulis sebuah surat kepada Mary Haskell (Ayyar [Mei], 1911). Dalam surat itu ia menyatakan kebenciannya terhadap kecenderungan tersebut, dan menekankan agar "bertumpu pada diri sendiri." Dia mengatakan: "Saya berusaha menyerukan kepada bangsa Suriah yang cenderung mengandalkan pemerintah baru di Turki, agar mereka mengandalkan diri sendiri." Ia mengatakan: "Saya ingin mereka tahu bahwa singgasana penguasa yang zalim dibangun di atas pasir kering. Mengapa mereka tunduk di depan patung kotor sementara di hadapan mereka masih terhampar ruang tanpa batas? Dalam surat berikutnya (Haziran [Juni], 1911), ia menulis kepada Mary, saat itu ia terserang penyakit rematik parah. Ia mengatakan: "Satu-satunya hal yang aku benci saat sakit ini adalah rasa pahit di mulut. Rasa itu menjadikanku seolah-olah aku menelan Turki." Sepuluh tahun kemudian, dalam suatu pertemuan antara keduanya, ia mengatakan kepadanya: "Turki merupakan bangsa yang kurang kreatif."[78]

Pada bulan Tisyrîn awal [Oktober] tahun 1911, berkecamuk perang antara Italia dan Daulah Utsmaniah. Jibran khawatir bangsa

---

[77] *Ibid.,* hlm. 115.

[78] *Ibid.,* hlm. 115–116.

Turki menggunakan emosi keagamaan kaum muslimin Suriah dan membujuk mereka agar cenderung berpihak kepada bangsa Turki. Ia pun kemudian menulis surat kepada Mary Haskell, yang isinya bahwa ia berusaha memberikan pengertian kepada kaum muslimin Suriah bahwa perang tersebut bukan perang agama. Perang itu bukan perang antara Islam dengan Kristen. Mary Haskell memberitahu kita (3 Naisân [April] 1912) pernyataan Jibran tatkala Itali berhasil menghancurkan Beirut, bahwa penyerbuan itu bisa jadi berguna, dalam pengertian penyerbuan itu akan memperlihatkan kepada orang-orang Suriah bahwa Turki tidak peduli dengan mereka. Hal ini menjadi salah satu faktor yang menjadikan Suriah sedikit demi sedikit memisahkan dan menjauhi Turki. Selanjutnya, dengan kesadaran taktis ia mengatakan kepada Mary Haskell: "Segala sesuatu yang menjadikan bangsa Suriah membenci Turki, merupakan sesuatu yang bagus. Dengan kesadaran yang sama pula ia berangan-angan, tatkala terjadi Perang Turki-Balkan, bahwa perang tersebut akan menyebabkan kehancuran Turki. Hal itu karena kekalahan pada gilirannnya akan menyebabkan bangsa Arab terbebaskan. Ketika bangsa Arab terbebaskan dari Turki, ia menulis surat (18 Tisyrin awal [Oktober] 1918): "Suriah telah terbebas dari penyakit dunia", maksudnya Turki.

Jika ide tentang "bertumpu pada diri sendiri" tidak jelas maka Jibran menjelaskannya, sebagaimana yang diberitahukan Mary Haskell pada saat diadakan konferensi Paris untuk mengkaji masalah pemerintahan otonom di Suriah. Pemerintah Prancis memiliki perhatian dan mendukung diadakannya konferensi tersebut. Ditetapkan bahwa Jibran mengikuti konferensi tersebut sebagai wakil Suriah di Amerika. Hanya saja ia berubah pikiran di detik-detik akhir. Penyebabnya, sebagaimana dikatakan Mary Haskell, Jibran memiliki sudut pandang lain. Sudut pandang mereka adalah bahwa persoalan mereka diserahkan kepada negara-negara Eropa dan mereka akan mewujudkan pemerintahan otonom melalui sarana diplomasi. Sudut pandang Jibran menolak diplomasi sebab diplomasi hanya akan menyebabkan Suriah dan negara-negara Arab berada dalam per-

lindungan bangsa asing baru, Inggris atau Prancis—dan inilah yang benar-benar terjadi. Ia menyerukan revolusi. Jibran menegaskan bahwa bangsa Arab mampu melalui potensi-potensi yang mereka miliki untuk memaklumkan revolusi. Kalaupun ada kekurangan, itu adalah organisasi. Hanya dengan revolusi saja bangsa Arab dapat menggapai kemenangan. Dalam pandangan Jibran, kemenangan tersebut—maksudnya realisasi pemerintah otonom—merupakan keniscayaan bahkan sekalipun revolusi itu gagal. Kalau berhasil, Suriah tidak hanya bebas, tetapi juga akan dapat membebaskan seluruh negeri Arab.

Dari sini dapat dipahami mengapa Jibran bersikeras tidak menggunakan pemerintah Eropa, terutama dalam konteks mengumumkan revolusi. Pemerintah-pemerintah tersebut pasti akan menentang revolusi. Kalaupun harus mengikutsertakan Eropa dalam masalah-masalah kebebasan bangsa Arab, akan lebih baik kalau bangsa Arab mengarahkan pada masyarakat Eropa, bukan pada pemerintahannya. Masyarakat bisa jadi akan membantu dan mendukung revolusi, namun tidak demikian dengan pemerintah.

Dalam hal ini Jibran sering menyebut peran imperialisme yang dimainkan Inggris untuk menggantikan imperialisme Utsmani. Mengenai Inggris, Jibran mengatakan bahwa negara itulah yang menyebabkan kita "tetap jadi budak". Negara itulah yang menjadi penyebab utama, dan negara itu pula yang bersikeras menjadikan segala sesuatu harus berada dalam kekuasaannya.[79]

Jibran juga tidak lupa menyinggung peran imperialisme Inggris dalam masalah Palestina dan dalam mengadopsi gerakan zionisme serta mengulang sejarah ke belakang sembilan belas abad yang lalu.[80]

Jibran tidak dapat menyembunyikan kegembiraannya terhadap kegagalan Konferensi Paris. Kegagalan ini menguatkan pendapatnya. Dalam sebuah surat (10 Tamuz [Juli] 1911) ia mengatakan: "Saya

[79] *Ibid.*, hlm. 152.

[80] *Ibid.*, hlm. 153.

yakin bahwa Konferensi Paris akan gagal."[81] Berkaitan dengan kegagalan itu, ia kembali mengulang pernyataannya bahwa konferensi-konferensi yang ia sebut sebagai "naif" itu,[82] tidak berguna. Sekali lagi ia menegaskan bahwa bangsa Suriah, khususnya delegasi mereka yang menjadi anggota konferensi, tidak memiliki semangat praksis dan ide taktis. Ia menggambarkan mereka sebagai "berbicara seperti penyair, namun bertindak seperti pemimpi," dan bahwa yang dihasilkan dari itu tidak lebih dari *qashîdah*-mimpi."[83] Menggunakan diplomasi dan konferensi-konferensi memperlihatkan rasionalitas yang terfokus pada apa yang oleh Jibran disebut dengan ketegaran, dan mengandalkan kesabaran. Ia melukiskan kesabaran sebagai sikap yang sejak dulu hingga sekarang merupakan kutukan bangsa Timur yang mempercayai *qadha'* dan *qadar* (takdir). Ia menyerukan pada apa yang ia sebut dengan "nafsu". Yang ia maksudkan dengan istilah tersebut adalah kecenderungan yang liar atau ekstrim terhadap persoalan. Ia melukiskan "nafsu" tersebut sebagai "satu-satunya yang mampu menciptakan bangsa," dan bahwa ia merupakan elemen yang membara dalam kehidupan," dan bahwa ia merupakan "allah, kendali gerakan."[84]

Setelah mengamati Jibran dalam masalah politik, kami dapat menyimpulkan ada dua hal yang membentuk fokus perhatian tersebut: revolusi dan masa depan. Keduanya merupakan dua ide dasar yang menjadi obsesinya dan yang ia teriakkan. Ia menemukan dalam Revolusi Sosial Soviet pertama tahun 1917 sebuah konteks yang ia jadikan sarana untuk menegaskan kedua ide tersebut. Dalam sebuah surat tertanggal 18 Adzâr [Maret] 1917, ia menyatakan kegembiraan dan rasa percaya dirinya kepada Mary Haskell. Berangkat dari Revolusi Soviet, ia mengatakan: "Kesadaran rakyat akan menciptakan pemerintahan-pemerintahan yang bekerja demi rakyat. Subjek

[81] *Ibid.,* hlm. 120.

[82] *Ibid.,* hlm. 133.

[83] *Ibid.,* hlm. 120.

[84] *Ibid.,* hlm. 133.

kuno manusia cenderung pada kematian cepat, sementara subjek baru cenderung menyembur sebagai ksatria pemberani ... Semangat waktu kemarin sudah habis, dan suara kemarin tak lebih dari sebuah gema. Esok akan memiliki semangat dan suaranya yang unik ... Semua kaisar dan seluruh pemimpin agama di seluruh dunia tidak akan mampu menjadikan zaman berjalan ke belakang."[85]

Demikianlah gambaran teoretis dan praksis mengenai Revolusi Jibranian terintegrasi: Seruan untuk mengubah pemikiran, nilai, dan pandangan terhadap dunia, dan seruan pada perubahan politik, kebebasan negara secara total. Hal itu terjadi dalam revolusi total yang menghancurkan kegelapan masa lalu dan membukakan pintu-pintu masa depan.

12

Seruan untuk melakukan perubahan manusia dan kehidupan menuntut seruan untuk mengubah cara berekspresi. Jibran memberikan perhatian terhadap persoalan-persoalan dalam mengekspresikan kehidupan sebagaimana perhatiannya terhadap persoalan-persoalan dalam mengubah kehidupan. Hal itu karena persoalan-persoalan tersebut merupakan kesatuan tak terpisahkan.

Oleh karena itu, tatkala kita mengatakan seorang penyair mengubah gaya ekspresinya, sebenarnya secara implisit yang kita maksudkan adalah bahwa ia mengubah cara berpikir atau cara memandang terhadap segala sesuatu. Pertanyaan kita, apa yang dilihat penyair, terkait dengan pertanyaan lain, bagaimana ia melihat? Pertanyaan yang kedua jauh lebih penting, khususnya pada tataran seni, sebab pertanyaan inilah yang memungkinkan adanya pembedaan antara seorang penyair dengan lainnya di satu sisi, dan di sisi lain memungkinkan untuk mendefinisikan seberapa jauh kebaruan dan pioneritas sang penyair dalam kaitannya dengan masa lalu.

---

[85] *Ibid.,* hlm. 146–147.

Pandangan Jibran yang terkait dengan kehidupan dan manusia meniscayakan bentuk ekspresi secara khusus. Oleh karena pandangan ini baru, paling tidak dalam tradisi Arab, maka bentuk ekspresinya muncul juga dalam kondisi baru dalam tradisi tersebut. Ini berarti bahwa pada tataran praktik tulisan dan pada tataran teoretis-kreatif, terjadi pemisahan dari sudut pandang lama dalam berkreasi dan dari praktik tulisan model lama. Akan tetapi, arti penting pemisahan dari masa lalu dan nilainya akan bertambah sejauh pemisahan itu menjadi bagian dari kreasi masa depan.

Dalam kaitan dengan terbebas dari masa lalu, Jibran dalam salah satu suratnya (1915) memuji Shakespaere yang terbebas, berbeda dari kebanyakan penulis Inggris, dari "belenggu masa lalu" secara intelektual maupun bahasa.[86] Karena alasan yang sama ia juga memuji Schilly yang terbebas dari "beban-beban masa lalu" sebagaimana Shakespaere.

Jibran menyatakan dalam surat lain (1923), ketika memberikan komentar atas drama Paul Claudel yang berjudul *L'annonce faite a Marie*, bahwa kembali ke masa lalu merupakan sesuatu yang tidak realistis.[87] Ia melukiskan Claudel sebagai orang yang hidup di masa lalu, dan ia mirip dengan "jejak-jejak kaki yang kemudian menjadi tempat genangan air." Selanjutnya ia mengatakan: "Bisa saja air itu segar dan bersih, dan bisa pula sudah bercampur dengan eliksir langit. Akan tetapi, aku lebih memilih sumber hidup, sekalipun sumbernya kotor daripada jejak-jejak kaki yang penuh dengan eliksir langit."[88]

Sebagai ganti masa lalu, masa mendatang akan bangkit, dalam bahasa Jibran.[89] Maksudnya, masa depan atau pikiran baru yang tentunya akan mengalahkan yang kuno,[90] yaitu pemikiran yang dibawa

---

[86] Shâyigh Taufiq, *Adhwâ' Jadîdah alâ Jubrân*, hlm. 164.

[87] *Ibid.,* hlm. 177.

[88] *Ibid.,* hlm. 178.

[89] *Al-Majmû'ah al-Kâmilah* (terjemahan Arab), hlm. 289

[90] *Ibid.*, hlm. 566.

oleh "para pemuda yang beterbangan seolah-olah di kakinya ada sayap."[91] Mereka adalah "putera-putera hari esok," dan "fajar era baru."

Jibran dalam salah satu suratnya (1912) menuliskan pesan yang sama ketika mengatakan: "Aku yakin bahwa masa depan tidak akan bersikap kasar terhadap karyaku. Aku sadar bahwa saya tidak akan sanggup membangkitkan kesadaran mereka yang menyembah dewa-dewa masa lalu, mengikuti ide-ide kuno dan hidup dengan keinginan-keinginan lama ... Akan tetapi, ada banyak orang yang akan mampu membebaskan diri dari belenggu-belenggu masa lalu."[92]

Jika keterbebasan tersebut merupakan simbol kreativitas maka kreativitas sendiri bukan merupakan simbol orisinalitas, kecuali apabila ia merupakan simbol kebenaran. Kreativitas sendiri, seperti keterpisahan dari masa lalu, tidak memiliki nilai kecuali apabila keduanya terkait dengan pengungkapan kebenaran."[93] Setiap orang yang kreatif pada tataran ini sebenarnya bagaikan nabi "fajar pada dirinya," dalam ungkapan Jibran. Setiap kreativitas merupakan keunikan. Inilah yang disadari dan yang senantiasa diperjuangkan Jibran. Ia mengatakan tentang dirinya sendiri: "Saya mengakui bahwa pada diriku ada sesuatu yang aku katakan kepada alam, sesuatu yang berbeda dari apa pun yang lain."[94]

Kreativitas dan keunikan merupakan dua hal yang sinonim; atau, keduanya merupakan dua sebutan bagi kebaruan. Dalam satu suratnya (1911) ia mengatakan: "Saya tahu bahwa dalam karyaku ada sesuatu yang aneh dalam seni, yakni sesuatu yang baru."[95] Ia menggambarkan sifat kebaruan, dan di sini ia menamakannya dengan modernitas, dalam kesempatan pameran internasional mengenai

[91] *Ibid.,* hlm. 569.

[92] Shâyigh Taufiq, *Adhwâ' Jadîdah alâ Jubrân*, hlm. 236.

[93] *Ibid.,* hlm. 205.

[94] *Ibid.*, hlm. 235.

[95] *Ibid.*, hlm. 219.

seni modern di Paris tahun 1913, sebagai “revolusi” dan “pernyataan kemerdekaan”, serta sebagai kebebasan dan eksistensi.

Dalam surat itu, Jibran menekankan hubungan yang mendalam antara kebebasan di satu sisi, dengan kreativitas, keunikan, dan kebaruan di sisi lain. Ia mengatakan: “Manusia memiliki kemampuan untuk menjadi bebas tanpa harus menjadi agung. Akan tetapi, manusia mana pun tidak memiliki kemampuan untuk menjadi agung kalau tanpa kebebasan.”[96] Secara khusus hal ini tepat untuk para penyair. Syarat seorang penyair menjadi agung adalah apabila ia bebas. Ide ini ia ulangi dalam konteks pernyataannya terhadap Michail Nu’aimah ketika ia menulis makalah mengenai dia. Dia mengatakan: “Dalam diri setiap penyair ada sesuatu yang khusus baginya, sesuatu yang menjadikannya unik, elemen unik padanya. Ia merupakan sumber karyanya yang kreatif dan ekspresinya yang benar. Dalam makalah Nu’aimah tidak ada sesuatu pun yang mengindikasikan adanya hal tersebut. Hanya itulah yang merupakan satu-satunya yang mendasar dalam penyair mana pun.”[97]

Kreativitas tentunya merupakan dekonstruksi; dalam arti bahwa ia melampaui tradisi-tradisi yang sudah mapan. Bahkan, kebesaran penyair diukur, dalam pandangan Jibran, dengan sejauh mana ia mendekonstruksi. Atas dasar ini, ia mengatakan tentang Nietzsche; bahwa ia merupakan generasi terbesar abad XIX sebab ia tidak hanya mencipta seperti yang dilakukan Ebson, tetapi juga menghancurkan.”[98]

Dalam perspektif ini, Jibran melukiskan dirinya dalam salah satu suratnya (1911) ketika mengatakan: “Sepanjang hidupku, aku menahan diri terhadap segala sesuatu yang besar dan lebih besar ... Akan tetapi, sekarang saya menginginkan segala sesuatu yang lebih

[96] *Ibid.*, hlm. 210.

[97] *Ibid.*, hlm. 190–191.

[98] *Ibid.*, hlm.179.

besar yang menghancurkan itu agar dapat membangun bangunan yang agung."[99]

13

Dialektika dekonstruksi dan konstruksi merupakan bentuk lain dari dialektika kedua yang saya sebut dengan dialektika totalitas dan pioneritas. Sifat totalitas tersebut bisa bersifat internal dan bisa juga eksternal. Dalam kedua konteks tersebut kesadaran orang yang melihat tetap terjaga. Biasanya, kesadaran seseorang akan terpusat pada penglihatan dan pendengaran dalam dua pengertiannya, indriawi sekaligus ruhani. Dari sini, dalam banyak tulisan Jibran sering disebut dua kata "aku mendengar" dan "aku melihat". Dengan dua kata itu yang ia maksudkan tidak lain adalah makna visioner, yakni yang ia sebut dengan "telinga ketiga" dan "mata ketiga". Ia mendengar suara-suara samar yang tidak didengar telinga biasa, dan ia melihat bentuk-bentuk samar yang tidak dilihat oleh mata biasa.

Di antara bentuk-bentuk totalitas adalah gila seperti yang telah kita lihat. Saya ingin menambahkan bahwa Jibran sangat peduli dengan gila, barangkali terbayang olehnya bahwa ia memang gila. Mary Haskell dalam catatan hariannya (1913) mengatakan bahwa sebagian di antara mereka, di antaranya penerbit buku-bukunya, meyakini bahwa dia gila. Dia sendiri mengatakan: "karena saya gila maka saya harus bekerja sendiri. Dewa-dewa agung yang penyayang dan yang memberiku kegilaan nan manis ini benar-benar terberkati."[100]

Di antara bentuk totalitas adalah imajinasi, yaitu masuk secara dalam di balik batas-batas dunia indriawi, konkret, dan yang dapat ditangkap secara rasional, ke dunia samar yang sebenarnya. Hal itu adalah untuk menyingkapkannya dan membuat kesamaan-kesamaan antara dunia tersebut dengan dunia indriawi. Dengan kata lain,

---

[99] *Ibid.*, hlm. 217.
[100] *Ibid.*, hlm. 226.

imajinasi mengalihkan kita dari yang terhingga ke yang tak terhingga. Victor Hugo berpendapat bahwa perbedaan antara yang terhingga dengan yang tak terhingga merupakan perbedaan antara klasikisme dengan romantisisme. Ia mengatakan: "Perasaan terhadap yang terbatas mendominasi dunia kuno. Segala sesuatu ada batas, bingkai, permulaan dan penghujung: tidak ada sesuatu pun yang tersembunyi dalam bayangan. Tidak ada sesuatu pun yang bergerak melampaui apa yang terlihat. Segala sesuatu menurut orang Yunani adalah manusia, bahkan sekalipun itu para dewa. Hanya saja, yang dominan di dunia modern adalah perasaan akan ketidakberhinggaan. Segala sesuatu di dunia ini sama-sama berada dalam kehidupan tanpa batas, menyusup ke dalam sesuatu yang tidak dikenali, dalam ketiadaan batas, ketidakberhinggaan dan dalam kegaiban. Apa yang kami sebut sebagai kehidupan tidak lain adalah kerinduan terhadap kekekalan ... Kita merasa bahwa dalam diri kita ada sesuatu yang tidak akan mati. Segala sesuatu bagi kita adalah tuhan, bahkan sekalipun itu manusia."[101]

Jibran berbicara tentang imajinasi dalam pengertian seperti yang disinggung Hugo. Melalui ucapan "peri imajinasi" ia mengatakan dalam bagian tulisan yang ia beri judul "Peri Imajinasi": tidak akan dapat menembus lagu kehidupan selain mereka yang jari-jemarinya dapat menyentuh selempangku, dan mata mereka yang melihat singgasanaku ... Hal itu karena aku metafora yang memeluk kebenaran." Dengan bahasa sang peri ia mengatakan: "Pemikiran memiliki tanah air yang lebih tinggi daripada dunia konkret ..." Ia berbicara mengenai dirinya, tatkala melihat Peri Imajinasi. Ia mengatakan bahwa "ia melihat apa yang tidak dilihat oleh mata manusia, dan mendengar apa yang tidak didengar oleh telinga."[102]

Dengan pesan yang sama Jibran dalam salah satu suratnya (1913) berbicara kepada Mary Haskell mengenai ketidakberhinggaan dalam

---

[101] *Hâsyiyah li hayâti*, hlm. 486–487. Teks tersebut mengacu pada tahun 1864.

[102] *Al-Majmû'ah al-Kâmilah* (terjemahan Arab), hlm. 291.

seni. Ia berpendapat bahwa ketidakberhinggaan merupakan "tiang dan ruh seni." Dalam surat yang sama ia melukiskan semangat Arab sebagai "tiada batas secara aneh." Hal itu karena bangsa Arab "tidak kehilangan visi awal manusia, yang tentunya tidak terbatas, seperti yang dilakukan oleh orang-orang Yunani dan Romawi yang berusaha menjadi realisme, namun mereka gagal untuk menjadi esensialisme."[103]

Dengan pesan yang sama pula Jibran mengatakan: "Aku dinasihati jiwaku, kemudian ia mengajariku bagaimana menyentuh apa yang tidak berwujud dan belum mengkristal. Ia memberiku pengertian bahwa yang konkret adalah separo dari yang rasional; bahwa apa yang kita genggam hanya sebagian dari yang kita inginkan. Sebelum jiwaku memberiku nasihat aku cukup mendapatkan yang panas kalau aku sedang dingin, cukup dengan yang dingin jika aku panas, cukup hanya dengan salah satu di antara keduanya kalau aku marah. Sementara sekarang sentuhan-sentuhanku yang mengkerut itu telah merekah dan berubah menjadi awan lembut yang menerobos segala yang ada dari yang ada untuk berbaur dengan apa yang tersembunyi."[104]

Dalam bagian tulisan yang sama dengan judul "Aku dinasihati jiwaku" Jibran menunjukkan bahwa ia mencium bau sesuatu yang tidak terbakar dan tidak mengalir." Dadanya penuh dengan "nafas-nafas suci yang tidak melewati salah satu surga di dunia ini dan tidak dibawa oleh makhluk mana pun di dunia ini." Ia mendengarkan "suara-suara yang tidak dilahirkan oleh lisan dan tidak disuarakan tenggorokan," namun suara-suara itulah yang menyingkapkan "rahasia-rahasia kegaiban."[105]

Di antara bentuk-bentuk totalitas adalah mimpi. Arti penting mimpi dalam hal ini terlihat jelas tatkala kita membandingkannya

---

[103] Shâyigh Taufiq, *Adhwâ' Jadîdah alâ Jubrân*, hlm. 180.

[104] *Al-Majmû'ah al-Kâmilah* (terjemahan Arab), hlm. 517.

[105] Shâyigh Taufiq, *Adhwâ' Jadîdah alâ Jubrân*, hlm. 47–48.

dengan akal. Akal memungkinkan manusia untuk menangkap realitas, namun akal menutup dunia yang terdapat di baliknya dan menghalanginya. Mimpilah yang memperlihatkan dunia tersebut dan membebaskannya. Melalui mimpi orang yang bermimpi melihat apa yang dihapuskan akalnya atau yang tidak dapat ia lihat dengan kedua mata biasanya. Dengan demikian, mimpi seperti gila. Ia membukakan pintu-pintu realitas lain yang jauh lebih kaya dan indah daripada realitas langsung. Alam tidak lain hanya penampilan eksternal bagi mimpi, begitulah ungkapan yang dinyatakan Jibran. Dengan kata lain, ia merupakan titik pertemuan dan sentuhan antara manusia dengan yang tidak dikenali, dan salah satu bentuk hubungan antara manusia dengan dunia yang tidak terlihat. Antara mimpi dengan kenabian bukanlah perbedaan jenis, melainkan perbedaan dalam tingkatan saja. Kenabian merupakan kesempurnaan yang diperoleh melalui mimpi atau visi.

Dalam mimpi, antara apa yang tertinggi dalam ruh manusia dengan apa yang terendah dalam jasadnya menjadi satu. Dengan cara demikian, mimpi menyingkapkan substansi manusia itu sendiri. Mimpi, di antara berbagai potensi manusia, merupakan potensi yang paling dekat dan melekat dengan jati dirinya yang dalam. Dalam mimpi manusia membaur dengan alam. Dalam mimpi manusia melihat apa yang ada dalam kegelapan alam. Oleh karena itu, mimpi menunjukkan hubungan-hubungan samar antara manusia dengan segala sesuatu. Bagi manusia, mimpi merupakan simbol ziarah mutlak dan sampai ke yang mutlak. Dari sini kita dapat memahami bagaimana mimpi merupakan sumber citra tiada henti.

Mimpi, bagi Jibran, merupakan perpanjangan bagi kenyataan dan realitas, atau ia merupakan salah satu bentuknya. Mikhail Nu'aimah[106] meriwayatkan bahwa Jibran pernah menceritakan kepadanya mengenai mimpi yang dia anggap sebagai simbol bagi kehidupannya. Dalam sebuah surat yang ditulis Jibran kepada May

[106] Mikhâ'il Nu'aimah, *Jubrân*, hlm. 193.

Ziyadah, ia memberitahukan bahwa ia melihatnya dalam mimpi keningnya luka. Luka itu mengucurkan darah. Ia mengatakan kepadanya bahwa ia mengkhawatirkannya karena mimpi itu. Mary Haskell (1911) menceritakan bahwa Jibran memberitahu dirinya bahwa dia biasanya melihat al-Masih (Kristus) empat kali dalam setahun. Kadang-kadang melihatnya dua kali. Jibran mengatakan bahwa ia melihat al-Masih untuk pertama kalinya ketika ia berusia sekitar 15 tahun. Al-Masih duduk di atas batu di dekatnya, namun dia tidak berbicara kepadanya. Ia mengatakan bahwa dia sama sekali tidak mirip dengan gambar apa pun yang sudah dikenali. Ia selalu melihatnya di tengah-tengah hari dan di hari-hari panas dengan rambut terurai, mengenakan pakaian abu-abu yang ujungnya sudah kumal. Ia memegang tongkat dengan kaki berdebu." Jibran menceritakan mengenai salah satu mimpinya bahwa suatu kali al-Masih berkata kepadanya: "Pergi, dan tidurlah, dan bermimpilah dengan mimpi indah." Dalam mimpi lain ia mengatakan bahwa "al-Masih memenuhi tangannya dengan buah ceri." Dalam mimpi lain Jibran memberikan tumbuhan *rasyad* (lada) kepada al-Masih, kemudian al-Masih memakannya dengan nikmat sambil berkata: "Tidak ada yang lebih indah daripada tumbuhan hijau."[107]

Di sini, mimpi bukan mimpi dalam pengertian biasa, melainkan merupakan visi yang sebenarnya. Itulah yang ditegaskan oleh Jibran. Pada tahun 1919 dia memberitahu Mary Haskell bahwa ia melihat al-Masih, dan itu bukan mimpi. Dalam surat lain (1921) ia mengatakan bahwa dalam salah satu mimpinya ia melihat Katz, Schilly, Shakespaere berkali-kali. Ia melanjutkan bahwa "mimpi-mimpi itu adalah kenyataan ...", namun mimpi-mimpi mengenai para sastrawan itu tidak membekas sebagaimana mimpi-mimpiku tentang al-Masih."[108]

[107] Shâyigh Taufiq, *Adhwâ' Jadîdah alâ Jubrân*, hlm. 58–60.
[108] *Ibid.,* hlm. 194.

14

Dengan demikian, satu alam, dalam tangkapan orang yang bervisi, tampak sebagai tiga dunia, namun berada dalam gerak bertahap, bukan terpisah: realitas langsung yang indriawi, realitas yang terefleksikan dalam diri orang yang bervisi, dan realitas yang ditembus orang yang bervisi melalui refleksi tersebut. Hanya saja, tangkapan tersebut tidak mengantarkan ke penghujung tertentu. Jika tidak demikian, orang yang melihat (bervisi) akan menjadi tahanan realitas langsung. Sebaliknya, tangkapan itu menunjukkan dan mendorong pada ketiadaan ujung; dalam arti bahwa tangkapan itu menariknya ke pioneritas.

Orang yang bervisi, sebagai pioner, berjalan seperti orang yang dikelilingi pagar-pagar dan pembatas-pembatas yang menghalanginya untuk berjalan dan bergerak cepat. Dari sini, seluruh kekuatannya diarahkan untuk menghancurkan pagar dan pembatas tersebut dan untuk mencari jalan keluar. Akibatnya, ia dicela lantaran ide petualang dan berani mengambil risiko. Jibran mengatakan: "Jiwaku memberi nasihat kepadaku. Ia mengajariku untuk mengatakan aku datang memenuhimu manakala yang tidak dikenal dan bahaya itu mengajakku. Sebelum jiwaku memberi nasihat, saya tidak mau bangkit kecuali karena suara panggilan yang aku kenali. Aku tidak akan berjalan kecuali di jalan-jalan yang telah aku alami sehingga mudah bagiku. Sementara apa yang aku ketahui sekarang menjadi kendaraan yang aku naiki menuju yang tidak dikenal, dan yang mudah menjadi tangga yang anak-anak tangganya saya naiki agar saya sampai pada risiko."[109]

Pencarian jalan keluar tentunya mengasumsikan adanya jalan keluar tersebut, yaitu adanya dunia hakiki lainnya yang tidak memiliki batas-batas dan pagar. Oleh karena dunia ini akan datang, atau ia berada di tempat lain, menjadi jelas bagi kita apa arti kerinduan

[109] *Al-Majmû'ah al-Kâmilah* (terjemahan Arab), hlm. 517–518.

bagi sang pioner terhadap dunia mendatang itu, dan makna penolakannya terhadap dunia yang ada kini. Demikian pula menjadi jelas arti dari kata-kata lain, seperti perjalanan, jalan, atau kesendirian. Dengan demikian, kesendirian tidak bermakna biasa yang umum dipakai: menjauhi masyarakat karena enggan dan tidak menyukai mereka, melainkan ia bermakna sebaliknya, untuk memperdalam bentuk komunikasi dengan manusia lain.

Jibran mengatakan: "Hal paling utama yang dapat saya lakukan adalah ketika aku sendirian. Seseorang dekat dengan setiap orang tatkala ia tidak dekat dengan siapa pun."[110] Ia juga mengatakan: "Andaikata tidak ada kesendirian, tentunya Anda bukannya Anda, dan aku bukannya aku."[111]

Jalan bukanlah sekadar arah atau tanda ke tujuan atau seruan untuk pergi semata, melainkan ia juga bermakna janji akan adanya jalan keluar dan janji untuk sampai tujuan. Jika jalan merupakan simbol pencarian secara horisontal maka kesendirian (*uzlah*) merupakan simbol bagi pencarian vertikal. Sebagaimana jalan merupakan bentuk materiil bagi bepergian, goa atau lembah merupakan bentuk materiil dari *uzlah*. Lembah, simbol *uzlah*, merupakan perjalanan vertikal menuju misteri-misteri. Oleh karena itu, lembah tersebut berbahaya dan mengerikan. Siapa saja yang ber-*uzlah* dan sendiri, ia bagaikan tinggal di goa atau lembah, atau seperti orang yang menggali sumber dan menyelami kedalamannya. Lembah, seperti halnya *uzlah*, merupakan pintu terbuka pada kegelapan. Hanya saja, pada saat yang sama ia merupakan pintu masuk ke sesuatu yang tidak dikenali. Ia merupakan simbol pertemuan manusia dengan yang luar biasa.

Demikianlah, cinta tentang pioneritas terbentuk melalui elemen-elemen yang bertautan dengan tahapan alam dalam menggapai totalitas, yaitu kesadaran sang pioner terhadap batas-batas yang

---

[110] Shâyigh Taufiq, *Adhwâ' Jadîdah alâ Jubrân*, hlm. 155.

[111] *Al-Majmû'ah al-Kâmilah* (terjemahan Arab), hlm. 573.

memisahkannya dari realitas langsung, keyakinannya akan realitas lain yang lebih indah dan kaya, dan terakhir keinginannya untuk sampai pada realitas tersebut dan untuk mewujudkannya.

Kecenderungan ini dapat kita sebut sebagai realisme sufisme: Disebut realisme karena ia bermula dengan realitas; ia memperhatikan dan mengkritiknya. Sementara disebut sufisme karena ia menunjuk—ketika mengkritik hal-hal yang indriawi atau yang diketahui—pada hal-hal yang nonindriawi atau tidak dikenali. Dalam kaitan ini, saya lebih cenderung memakai kata sufisme daripada kata yang sinonim dengannya di Barat, yaitu surialisme. Kata sufisme memiliki dasar dan sejarahnya dalam tradisi Arab, yang berarti bahwa setelah hal-hal tersebut dikosongkan dari kotoran-kotoran yang melekat dengannya, yang tidak dikenali menjadi transparan dan tersingkaplah apa saja yang bersembunyi di balik layar tebal yang tak lain adalah realitas biasa keseharian. Mengenai hal ini, Jibran menyatakan dengan membandingkan antara dia dengan temannya, an-Nahhat al-Lubnani Yusuf al-Huwaik: "Temanku menjadi jati dirinya dalam alam, sementara aku berusaha mendapatkan jati diriku melalui alam. Seni, bagi saya, lebih jauh daripada hal-hal yang kita lihat dan kita dengar."[112] Jadi, seni bukan refleksi alam, atau—dalam istilah Jibran—bukan "reaksi,"[113] melainkan ia—dalam istilahnya—merupakan "aksi"; dalam arti bahwa ia merupakan "kehidupan baru." Sebagaimana ia definisikan dalam formula lain, ia merupakan "sesuatu yang lain, yang lebih jauh dalam manusia, sesuatu yang tidak kita pahami, dan sesuatu yang kita coba temukan bentuk yang mengekspresikannya, namun hingga kini belum kita temukan."[114]

Dalam perspektif ini, seni merupakan ekspresi mengenai apa yang tak terekspresikan; dalam arti ekspresi dari sesuatu yang tidak jelas atau ekspresi mengenai sesuatu yang disebut dengan "subjek

[112] Shâyigh Taufiq, *Adhwâ' Jadîdah alâ Jubrân*, hlm. 216.
[113] *Ibid.,* hlm. 175.
[114] *Ibid.*, hlm. 177.

tersembunyi."[115] Dari sini, ia memuji Beethoven dengan mengatakan bahwa ia merupakan "manusia paling agung dan paling tidak jelas." Di antara aspek-aspek kejeniusannya adalah bahwa ia senantiasa menjadi "misteri yang tertutup." Selanjutnya Jibran mengatakan: "Aku tak tahu bagaimana ia melakukan apa yang telah ia lakukan, dan aku tidak tahu bagaimana ia menemukan kedalaman-kedalaman itu dan puncak-puncak aneh yang saya sendiri tidak tahu bagaimana dapat dibayangkan."[116] Hal itu karena kehidupan "bukanlah pada permukaannya, melainkan pada hal-hal yang tersembunyi; bukan pada yang konkret dengan segala kulitnya, melainkan pada intinya; bukan pula pada manusia dengan segala wajahnya, melainkan pada hati mereka." Demikianlah, seni bukan pada apa yang kita dengar atau kita lihat, melainkan pada jarak-jarak yang diam itu, dan pada apa saja yang diinspirasikan kepada Anda oleh citra sehingga Anda dapat melihat dan Anda menatap apa yang lebih jauh dan lebih indah dari citra itu. Dengan pengertian ini, Jibran berbicara kepada orang lain: "Jangan beranggapan aku jenius sebelum Anda melepaskan aku dari diriku yang dipinjam."

Dari sini, pengalaman kreatif terkait dengan ketakberhinggaan. Seberapa jauh seni memuat elemen-elemen tanpa batas,[117] sejauh itu pula ia merupakan seni yang agung. Dengan demikian, seni merupakan gerak terus-menerus pada jalur tanpa batas. Oleh karena itu, seni tidak akan menjadi purna, malahan kesempurnaan, dalam perspektif ini, adalah kekurangan. Jibran mengatakan bahwa ia tidak dapat membayangkan kesempurnaan "lebih dari yang dapat dibayangkan, yaitu adanya batas dan batasan ruang atau waktu."[118]

---

[115] *Al-Majmû'ah al-Kâmilah* (terjemahan Arab), hlm. 497–498.

[116] Shâyigh Taufiq, *Adhwâ' Jadîdah alâ Jubrân*, hlm. 211.

[117] *Ibid.,* hlm. 171.

[118] *Ibid.,* hlm. 171.

15

Menyingkapkan hakikat, yakni sesuatu yang tidak terlihat atau yang tiada batas, artinya melampaui realitas dan mentransformasikan sistem realitas agar kehidupan senantiasa baru, senantiasa dalam gerak dan perubahan terus-menerus. Ini menuntut transformasi sistem ekspresi agar bahasa mampu mengungkapkan yang tidak terlihat, yang tiada batas dan perubahan terus-menerus. Sebagaimana ujung yang tercermin pada permukaan dan kulit menghalangi ketidakberhinggaan, dan kita tidak akan sampai pada ketidakberhinggaan kecuali dengan merobek permukaan dan kulit, demikian pula bentuk-bentuk ekspresi tradisional, bahasa dan strukturnya, merupakan kulit dan permukaan yang harus dirobek agar kita dapat sampai pada bahasa dan bangunan baru yang melampaui tugas komunikasi sosial biasa ke tugas menyingkapkan, merengkuh, dan mengekspresikan ketidakberhinggaan dan nonindriawi. Ada kesatuan struktural antara "apa" yang kita katakan dengan "bagaimana" kita mengatakan, antara makna ucapan dengan strukturnya. Jika kita menerima bahwa realitas merupakan materi yang dijadikan topangan isi maka mengubahnya, maksudnya memandangnya dengan pandangan baru, tentunya berarti mengubah bahasanya; dalam arti mengekspresikannya dengan ekspresi baru. Mengubah sistem realitas mengandung pengertian mengubah sistem ekspresi.

Jibran berbicara mengenai sikapnya terhadap bahasa Arab. Ia mengatakan: "Saya memiliki gaya bahasa khusus dengan bahasa Inggris, namun saya sama sekali tidak mampu mengubah bahasa Inggris dengan cara sebagaimana saya mengubah bahasa Arab. Dalam bahasa Arab saya dapat menciptakan bahasa baru dalam bahasa lama yang sudah sampai pada batas terjauh dari kesempurnaan. Aku tidak menciptakan kosa kata-kosa kata baru tentunya, tetapi yang aku ciptakan adalah ekspresi-ekspresi baru dan pemakaian-pemakaian baru terhadap elemen-elemen bahasa."[119]

---

[119] *Ibid.*, hlm. 33.

Pernyataan tersebut terdapat dalam sebuah surat (yang ditujukan) kepada Mary Haskell pada 1920. Dalam hal ini, Mary Haskell berperan menjelaskan apa yang dia katakan sebagai bahasa Inggris Jibran; bahwa bahasa Inggrisnya merupakan bahasa Inggris tinggi; bahwa dalam bahasa Inggrisnya terdapat "kreasi baru yang tidak ditemukan semisalnya kecuali pada para penyair besar Inggris," yakni Shakespaere, dan dalam Taurat.[120] Menciptakan bahasa dalam bahasa ini mengingatkan kita pada ungkapan Mallarmé mengenai pesan yang sama.

Dalam sebuah makalah dengan judul "Masa Depan Bahasa Arab" yang diterbitkan pada 1923,[121] Jibran mengaitkan keterbaruan bahasa dengan keterbaruan manusia. Menurutnya, bahasa merupakan "salah satu perwujudkan kreativitas" pada suatu bangsa. Oleh karena itu, masa depan bahasa "tergantung pada masa depan pemikiran yang kreatif." Ia mendefinisikan kekuatan kreasi sebagai "kemauan kuat yang mendorong ke depan", sebagai "rasa lapar dan haus terhadap yang tidak dikenali," dan sebagai "mimpi" tiada henti sebagaimana kehidupan yang tiada henti. Kreativitas, dalam bentuknya yang ideal, tercermin dalam penyair. Penyair merupakan penjaga dan pemangku bahasa. Atau, dalam bahasa Jibran, ia merupakan "bapak dan ibunya bahasa," Penyair menciptakan kehidupan dalam pengertian ia selalu melihat kehidupan dengan mata baru. Dia mencipta bahasa dalam pengertian bahwa ia selalu mengekspresikan pandangannya dengan bahasa baru. Dari sini, masa depan seluruh budaya, bukan hanya masa depan bahasa saja, terkait dengan kekuatan kreasi, artinya pada penyair.

Dalam membicarakan kreativitas, ia memunculkan dua masalah: mengikuti masa lalu dan mengikuti Barat. Secara umum, orang yang mengikuti adalah orang "yang tidak menyingkapkan apa pun, bahkan ia mendasarkan kehidupan psikisnya pada orang-orang sezamannya dan membuat baju-baju ruhani dari sobekan-sobekan yang ia potong

[120] *Ibid.,* hlm. 32.

[121] *Al-Majmû'ah al-Kâmilah* (terjemahan Arab), hlm. 554–562.

dari orang sebelumnya." Dia "berjalan dari satu tempat ke tempat yang lainnya di jalan yang telah dilalui 1001 kafilah, dan tidak berani menyimpang karena takut tersesat dan hilang." Dia "orang yang eksistensinya tetap seperti bayangan kecil." Demikianlah, orang yang mengikuti merupakan simbol kebekuan, kemandulan, dan kematian. Hal itu karena jalan orang-orang dahulu merupakan jalan paling pendek antara "buaian pemikiran dan liangnya."

Berkaitan dengan mengekor pada Barat, Jibran pertama-tama membedakan antara Barat mengikuti Timur, kemudian Timur mengikuti Barat: Barat mengikuti Timur dengan pengertian Barat mengunyah dan mengubah yang baik yang mereka ambil menjadi eksistensi mereka. Sementara Timur saat ini mengikuti Barat hanya mengambil apa yang dimasak Barat kemudian menelannya tanpa mengubahnya ke eksistensinya. Bahkan sebaliknya, mengubah eksistensinya menjadi eksistensi Barat. Inilah yang menjadikan Timur dalam pandangan Jibran tampak lebih mirip dengan kakek tua renta yang sudah habis giginya, atau mirip dengan anak kecil yang tidak memiliki gigi. Jibran menyimpulkan pada dua fakta: *pertama,* "Barat merupakan teman dan musuh kita. Dia teman apabila kita bersikap tangguh terhadapnya, dan ia menjadi musuh apabila kita memberikan hati kita kepadanya. Dia teman apabila kita mengambil darinya apa yang cocok untuk kita, dan dia menjadi musuh apabila kita meletakkan jiwa kita dalam situasi yang sejalan dengan Barat." *Kedua,* lebih baik bagi seseorang untuk membangun "gubuk hina" dari jati dirinya yang asli daripada membangun "istana megah" dari dirinya yang merupakan hasil pinjaman.

Oleh karena itu wajar apabila dalam perspektif ini pengertian penyair dan puisi "menjadi" (*becoming*). Penyair bukan lagi sosok yang menulis *qashîdah* sebagai genre yang sudah dibakukan dalam tradisi penulisan, melainkan penyair adalah "setiap [individu] yang kreatif dan menyingkapkan." Puisi juga tidak lagi terbatas pada *qashîdah* yang bermatra dan berima, tetapi ia merupakan visi menyeluruh yang baru tentang dunia dan manusia. Ia merupakan bentuk

tulisan bermatra ataupun prosa yang memuat visi-visi tersebut, sejalan dengannya dan mentransfer visi kepada yang lainnya. Berawal dari sini, Jibran membuat dasar-dasar awal dalam mendefinisikan puisi secara khusus, dan tulisan secara umum, dengan definisi baru.

16

Yang pertama kali mengejutkan kita dalam karya Jibran adalah bentuknya yang banyak seolah-olah ia ingin memberikan inspirasi, bahwa bentuk yang banyak juga merupakan jenis pembaruan dan jenis melampaui masa lalu. Di antara bentuk tersebut adalah cerita pendek dan relatif panjang, drama dialogis, makalah, cerita simbolik, ungkapan padat (kata-kata bijaksana, perumpamaan), biografi, *qashîdah* prosa, dan *qashîdah* bermatra. Wajar apabila untuk sampai pada karakteristik model gaya tulisan Jibranian secara detil dan lengkap dibutuhkan kajian mendalam dan menyeluruh terhadap semua bentuk yang kami sebutkan satu persatu di atas. Meskipun demikian, di sini saya hanya akan menyinggung karakteristik dasar dan umum saja.

Di antara karakteristik tersebut adalah personifikasi. Sementara yang lainnya adalah simbol. Simbol baginya bertahap dan bervariasi. Kadang-kadang simbol didasarkan pada kosa kata seperti gila, hutan, malam, laut, yang lalu, yang tersesat ...dst; atau berubah ungkapan, ada banyak contoh mengenai hal itu, terutama dalam *An-Nabi* dan *Al-Majnûn*, seperti titik dalam laut, subjek agung, rumah agung, benteng di langit, tujuh substansi, kerinduan besar, penggali kubur, embun ilalang, dan embun musim gugur ...

Kadang-kadang simbol berupa mitos seperti Izis, Asytar, Anqa', Peri-peri laut ..., atau historis seperti Homerus, Qais, Abu A'la, atau keagamaan, seperti pencabut nyawa, Golgotha, salib, diambil dari Bible dan Al-Qur'an.

Di antara karakterisktik lainnya adalah retoris. Di sini Jibran membuat banyak variasi dan memakai berbagai bentuk yang me-

ngesankan, seperti kata tanya, ketakjuban, membangkitkan, dan menyerukan. Dia mengawinkan antara situasi-kondisi dengan tuntutan kata sehingga kosa kata-kosa kata terasa lembut berada dalam situasi lembut, dan menjadi kasar dalam situasi kejam. Ia menggunakan perbandingan dan komparasi, pengulangan dan kontras.

Di antara karakteristik lainnya adalah bersifat lirik. Secara khusus Jibran bertumpu pada ketukan, yaitu keteraturan aransemen: mengulang ungkapan, matra, bentuk kata atau huruf sesuai dengan dimensi-dimensi tertentu. Selain itu, ia juga bertumpu pada citra-citra dan kemiripan-kemiripan. Ia mengandalkan kontrasi ungkapan dan kesejajarannya, serta relasi-relasi aransemen di antara ungkapan-ungkapan tersebut sebagai pengulangan (Jiwaku menasihatiku), atau kontras (Untuk kalian Libanon kalian, dan untukku Libanonku), serta juga bertumpu pada kalimat-kalimat pendek dan padat.

Karakteristik lainnya adalah representatif. Dalam banyak gambaran yang dibuat, Jibran lebih cenderung pada abstrak daripada konkret. Hanya saja, kadang-kadang ia mencampur antara yang abstrak dengan yang konkret, kadang-kadang ia menggunakan citra untuk meyakinkan, atau memperdalam makna, atau untuk menjadikannya banyak memunculkan pertanyaan-pertanyaan, maksudnya sangat ambigu, untuk mewujudkan pertanyaan-pertanyaannya: (Bagaimana mungkin manusia menjadi dekat selama ia tidak jauh?).

Ciri-ciri lain adalah ringkas-padat-isi (*ramal wa zubad*), fokus, pendek, dan inspiratif. Ringkas secara khusus tampak dalam *qashîdah* prosa yang berjudul *Al-Majnûn*. *Qashîdah* ini memiliki sifat-sifat, di antaranya yang terpenting adalah: format terfokus, bingkai yang definitif, kompulsi-kompulsi atau istilah-istilah teknis. Jika membandingkannya dengan prosa puitis, kita temukan bahwa prosa puitis bersifat panjang lebar, sementara *qashîdah* prosa fokus dan ringkas. Tidak ada sesuatu yang, secara *a priori*, mengekang prosa puitis. Sementara dalam *qashîdah* prosa terdapat semacam ketukan dan pengulang beberapa ciri-ciri formal. Selain itu, prosa puitik bersifat

naratif, ilustratif, eksplanatif, sementara *qashîdah* prosa bersifat inspiratif.

Karakteristik lain, terakhir, adalah bersahaja dalam pengertian sebagaimana pendapat Schilly ketika berbicara mengenai puisi sederhana dan puisi emotif. Ia mengatakan: "Penyair adakalanya alami dan ada kalanya mencari alam. Dalam konteks pertama penyair tersebut merupakan penyair sahaja, sementara dalam konteks kedua, sang penyair merupakan penyair emotif". Tidak disangsikan bahwa pernyataan tersebut mengandung sesuatu yang begitu jauh dapat menjelaskan tulisan Jibran.

Hanya saja, makna estetika dari semua karakter tersebut baru benar-benar terlihat secara jelas apabila kita seiringkan dengan dunia Jibran, dan kita pandangi karakter tersebut dalam bingkai dunia tersebut. Dunia Jibran merupakan dunia manusia—alam, di mana indera bertemu akal, fitrah dengan budaya, dan kesatuan, keserasian, dan ketenangan sangat dominan. Model manusia yang diberitakan Jibran adalah manusia asli alami, bersahaja, yang berjalan dengan seluruh potensinya sebagai kesatuan yang harmonis. Dari sini ia menolak manusia yang kehilangan kesatuan ini. Dari sisi ini, dalam diri Jibran bertemu dua penyair: lama yang menggerakkan kita dengan alam, melalui kehadiran dinamis, dan baru yang menggerakkan kita dengan ide-ide dan nilai-nilai ideal.

Faktanya, karya Jibran muncul dari dua pihak yang kontradiktif: realitas terbatas (*al-Majnûn*) dan idealitas yang tidak terbatas (*an-Nabi*). Adapun yang menang pada akhirnya adalah pihak kedua. Visi-visi Jibranian didasarkan pada ide ketidakberhinggaan. Ide ini terefleksikan dalam idealitas ambigu, yang barangkali merupakan sebab pertama yang menjadikan sebagian orang memiliki kecanduan terhadap Jibran, dan pada saat yang sama, menjadikan sebagian yang lain tidak mampu membacanya.

Akan tetapi, arti penting pertama pada Jibran adalah bahwa ia menempuh jalan yang belum dikenali tulisan ala Arab. Ia men-

dekonstruksi memori dan membangun simbol. Dengan demikian, ia merupakan permulaan. Oleh karena itu, persoalan terakhir dalam mengkaji Jibran bukan terus ditujukan pada formalitas ekspresi, melainkan pada kualitas permulaan tersebut. Dari sudut pandang ini, Jibran dapat didefinisikan hanya melalui ambisi yang terpendam dalam karyanya: ia terbatasi oleh semburan-semburannya, bukan pada bangunan-bangunannya. Semburan-semburan tersebut tidak hanya menyiratkan upaya mengubah bentuk-bentuk berpikir dan berekspresi, tetapi juga menyiratkan pembaruan dasar-dasarnya. Tulisan Arab tidak lagi, berangkat dari dia, merefleksikan dirinya pada cermin-cermin kata-kata, tetapi sudah harus menyelam dalam penderitaan, pencarian, dan melit. Dari sini, tulisan penuh dengan dinamika, dan para pembaca yang sebelumnya menyantap kata-kata, sekarang menyantap kekuatan perubahan dan kebaruan.

Akhirnya, kami dapat memberikan ilustrasi mengenai Jibran bahwa dia baru dan klasik, realis dan sufi, nihilis dan revolusionis sekaligus.

Dia baru dari sisi bahwa ia melihat manusia dalam kehidupan kesehariannya. Ia turun dalam kerendahan-kerendahannya. Di sisi lain, ia meniru alam pada ketidaksadarannya, ketidakpeduliannya secara moral, ketiadaan kehendak dan pilihan padanya, serta dari sisi bahwa ia mengarah ke tiang dengan memulai dari bawah.

Dia klasik dari sisi bahwa ia juga melihat manusia dalam puncak kemanusiaannya, dalam kepurnaan dan kekuatannya.

Dia realis karena ia mengkritik realitas, sikap yang belum pernah dilakukan seorang pun pada zamannya. Ia sufi karena ia berambisi merengkuh yang tidak dikenali/yang gaib tiada batas. Ia mengarah ke sana, sementara ia mengkritik hal-hal realis, yang terbatas, dan ia melampauinya.

Dia nihilis karena ia meneriakkan bahkan pesimisme. Akan tetapi, ia revolusionis karena pesimismenya merupakan tanda pertama akan pemberontakan atau kebaruan. Ia melihat manusia dalam tanah dan endutnya, hanya untuk menciptakan manusia lain yang baru.

REGRESI/FORMATISASI

1

Era kebangkitan, kecuali Jibran, tidak melontarkan–pada tataran sistem budaya yang dominan–pertanyaan apa pun yang baru mengenai problematika kreasi seni. Era ini hanya mengulangi pertanyaan-pertanyaan lama. Era tersebut tidak meninjau ulang warisan dan juga tidak memahami makna modernitas. Oleh karena itu, saat ini ia tidak meninggalkan apa pun yang dapat dijadikan landasan secara susastra. Yang dilakukan hanya "menghidupkan" sesuatu yang semestinya "mati".

Dengan dimulainya "era kebangkitan", sebenarnya apa problematika sastra yang dominan? Problematika tersebut adalah regresi/formatisasi. Kebangkitan merupakan era formatisasi pertanyaan-pertanyaan tradisional dan jawaban-jawabannya. Ia bukan era produksi yang menyingkapkan dan menambah. Ia hanya era pengulangan; dalam arti ia mengkonsumsi apa yang telah dihasilkan masa-masa sebelumnya. Pola konsumtif terhadap tradisi ini beriringan dengan pola konsumtif–pada tataran kehidupan sehari-hari–terhadap apa saja yang ditarik dari Eropa.

Dari sini jelas bagi kita mengapa era kebangkitan merupakan era kemunduran ganda: kembali secara mekanik ke masa lalu, di satu sisi, dan di si lain ia juga masuk secara mekanik ke dalam mekanisme

penjajahan. Era pasca-Perang Dunia II justru menjadi iklim untuk menancapkan formatisasi yang kami singgung dengan dua sisinya yang sama-sama konsumtif. Sekarang, formatisasi ini–berkat hegemoni imperialisme budaya Amerika-Eropa–mencapai tingkatan yang sangat kompleks. Hal itu karena budaya yang disortir hegemoni tersebut–dalam masyarakat Arab–menemukan pusat-pusat psikis yang mempengaruhi cara hidup dan berpikir orang Arab, moral dan kebiasaan-kebiasaannya, di samping juga menemukan pusat-pusat ekonomi dan politiknya.

2

Budaya ini menciptakan hasrat-hasrat. Untuk melawan hasrat-hasrat tersebut, di era ini, sejak dari wujud keinginan sampai upaya mewujudkan hasrat-hasrat itu, terutama dalam masyarakat berkembang seperti masyarakat Arab, diperlukan usaha-usaha besar yang kreatif. Dengan demikian, budaya tersebut menciptakan stratifikasi sosial baru yang mengaburkan perbedaan-perbedaan kelas; dalam arti stratifikasi baru itu mengaburkan elemen-elemen penggerak yang mampu mengubah. Mobil, almari es, mesin cuci ... dst bagi masyarakat Arab dalam banyak hal lebih merupakan penampilan istimewa daripada sebagai pemenuhan kebutuhan primer yang muncul dari tataran produksi dan efektivitas produksi. Seolah-olah konsumerisme dalam masyarakat ini, padahal mereka belum bebas sepenuhnya dari mitos-mitos kesukuan, berubah menjadi mitos kesukuan baru, yang pada gilirannya menjadi moral. Di antara gejala mitos itu adalah bahwa segala sesuatu yang dicipta dalam kesadaran konsumen bukan lagi terkait dengan fungsi tertentu, melainkan sudah menjadi pemenuhan bagi perubahan terus-menerus, yaitu logika hasrat yang tidak pernah terpuaskan.

Dalam iklim mitos seperti ini lahir budaya yang berpusaran pada lahiriah, permukaan dan luaran. Ini merupakan budaya produk. Yang paling membahayakan adalah bahwa budaya seperti itu memberi keistimewaan-keistimewaan dan karakter-karakter kreativitas

pada barang ciptaan tersebut. Sebagai contoh, budaya tersebut menganggap *qashîdah* atau papan sebagai sesuatu yang dipakai untuk manfaat praktis, persis seperti kursi, iklan, atau roda. Budaya seperti ini mengandung bisikan final, puncak keinginan meraih apa yang tertinggi. Ia merupakan budaya yang didasarkan pada fasilitasisme, baik secara teori maupun praksis.

Dari sini, budaya tersebut dalam masyarakat Arab menciptakan iklim kehidupan tanpa budaya. Ia tidak memberikan dimensi yang lebih tinggi bagi seni, atau orientasi yang lebih dalam bagi filsafat, pemikiran, atau bentuk yang lebih kaya bagi manusia. Sebaliknya, yang diciptakan hanya penambahan fasilitas yang justru mengorbankan dimensi estetika bagi sesuatu demi dimensi aplikatifnya. Fasilitasisme (ketiadaan budaya ini), telah menjadi akidah: kultusisasi teknologi dan penyerahan bahkan ketakjuban terhadap materialisme kehidupan dalam bentuknya yang paling rendah. Akidah ini menciptakan surga jenis lain di bumi, yaitu surga konsumtif.

3

Apabila dinamisme masyarakat diukur melalui kekuatannya dalam berkreasi dan praksisnya dalam bertindak kreatif maka masyarakat yang tidak mempraktikkan tindakan tersebut tentunya selalu mengekor, baik pada kecenderungan moyangisme (salafisme) yang menggantikan praksis dinamis dengan memori dan upaya menarik ulang, atau pada kecenderungan adopsisme yang menggantikan ketidakmampuan berkreasi dengan aspek luar yang dapat ia ambil. Itulah budaya Arab yang dominan pada tataran institusi: budaya tersebut jika bukan berasal dari masa lalu, muncul dari luar. Budaya tersebut dari satu aspek merupakan penghapusan yang menghapuskan masa kini, dan dari aspek lain ia merupakan taqlid yang menghapuskan kepribadian. Budaya ini, dalam dua konteksnya, seperti akal pinjaman dan merupakan kehidupan pinjaman. Demikianlah, tampak bahwa masyarakat Arab nyaris berubah menjadi tempat penampungan yang menelan air bah dari empat mata angin: air bah

yang kini lebih kuat daripada kemampuan riilnya dalam mencerna, berasimilasi dan beradaptasi. Sebagian kawasan Arab tampak seperti dispepsia hingga nyaris tidak dapat membedakan mana jasad dan mana sekelilingnya. Kehidupan di sana tampak berubah menjadi boneka dalam bentuk dan kata-katanya, boneka yang tidak terkait dengan dunia atau alam dengan ikatan yang mapan. Budaya di sini tampak berubah menjadi layar dan iklan, menjadi debu manusia erosi, menjadi kerikil-kerikil licin yang meluncur dalam air terjun sejarah, berubah menjadi budaya punah dan terpecah-pecah menuju kubur sejarah. Kengerian fakta ini sama sekali tidak akan dapat diubah meskipun andaikata kuburan itu dari emas.

Memang benar bahwa masyarakat Arab "berkembang". Akan tetapi, perkembangannya berjalan di permukaan, dan diimbangi oleh kemunduran secara mendalam. Kemajuan di permukaan ini bergerak hingga meluncur dalam nafsu usaha. Kemiskinan di sini tidak lahir dari kemiskinan, tetapi dari kekayaan. Sebagian besar kawasan Arab kaya hingga sampai batas kemiskinan. Ia penuh dengan pusaran-pusaran yang mempolarisasi kekayaan dengan mengabaikan di belakangnnya pusaran-pusaran yang mempolarisasi kemiskinan. Hingga kini, di kawasan-kawasan tersebut, tidak ada indikasi yang menunjukkan bahwa kawasan itu memiliki perencanaan untuk melampaui permukaan menuju kedalaman, melampaui momen perlintasan menuju masa depan. Dengan demikian, kehidupan di sana berubah menjadi pasar barang dagangan dan pembuatan kata-kata. Barang dagangan dan kata-kata menjadi "masyarakat" lain. Ia memiliki sistem dan aturan-aturannya. Ia memiliki pemikiran, etika, dan adat kebiasaannya. Jika memang efektivitas politik terkait dengan efektivitas budaya maka bingkai geografis dan bahasa sendiri tak lagi merupakan dua faktor final bagi kemandirian dan keunikan rakyat secara budaya ataupun peradaban. Dua hal ini bersifat final sejauh keduanya memangku nilai-nilai budaya kreatif, keingintahuan

yang khas, unik, dan orisinil. Ketangguhan bangsa akan melemah seiring dengan melemahnya ketangguhan budayanya. Oleh karena itu, budaya saat ini, di era politik-politik besar, tampak sebagai senjata yang paling efektif dan mematikan.

Kita memberikan evaluasi terhadap fase sejarah dalam berbagai bangsa berdasarkan kaya atau miskinnya dalam kreasi budaya-peradaban. Kita melukiskan keseluruhan era sebagai kemunduran lantaran kemiskinan kreasi. Oleh karena itu, fase-fase yang dalam kehidupan bangsa ditandai dengan ketiadaan budaya, sebenarnya juga ditandai dengan ketiadaan politik. Bangsa yang tidak memiliki kehadiran budaya kreatif, tidak mungkin memiliki kehadiran politik kreatif. Tidak ada politik agung tanpa budaya agung.

Kaitan substansial antara politik dan budaya inilah yang harus ditekankan dalam masyarakat Arab. Hal itu karena ketiadaan kaitan ini tidak hanya akan menjauhkan masyarakat tersebut dari keterlibatan secara dinamis dalam membangun peradaban, tetapi juga akan menggiringnya menjadi semakin keropos dan cerai-berai secara internal. Selain bahwa ia akan tetap mengekor dan tunduk pada pusaran eksternal.

Selamanya, dalam masyarakat Arab, akan muncul pertarungan antara budaya permukaan (dangkal) dengan budaya kedalaman, budaya konsumsi dan budaya kreatif, budaya dagang dengan budaya petualangan. Jika yang pertama mengumpulkan dan mengakumulasi serta membangun segala sesuatu untuk dirinya dan dengan sendirinya maka yang kedua meletus, mengubah, dan melihat segala sesuatu sebagai simbol bagi yang lebih dalam dan tinggi; yang pertama adalah budaya mendagangkan, sementara yang kedua adalah budaya meneropong; yang pertama selalu terkait dengan kelas-kelas penguasa dan institusi-institusinya, sementara yang kedua senantiasa terkait dengan kelas-kelas miskin yang malang. Para penyair terbuang, umpamanya, mulai dari kelompok jembel, berusaha menghancurkan

kulit yang dominan dalam budaya masyarakat Jahiliah. Mereka mencabut segala sesuatu dan ide-ide dari bingkai-bingkainya yang beku, dari acuan-acuannya yang terkait dengan kelas-kelas penguasa. Mereka menyingkapkan aliran lain yang memungkinkan mereka untuk mengorganisasi ulang dalam sistem baru yang menghapuskan sudut pandang konsumerisme (pola repetisi), terhadap kehidupan dan alam, dan menggantikannya dengan pandangan visioner, pola kreatif-reformis. Demikian pula gerakan-gerakan revolusioner yang tidak pernah reda sepanjang tiga abad hijriah pertama, dan gerakan-gerakan mendasar lainnya, rasionalisme dalam pemikiran filsafat dan sains dan introspektif dalam seni dan tasawuf. Karya-karya mereka semua didasarkan pada pandangan terhadap alam secara mendalam. Ia berdiri menghadang budaya kelas-kelas penguasa yang didasarkan pada pandangan terhadap alam secara dangkal.

Hanya saja, budaya yang diwarisi masyarakat Arab dari "Era Kebangkitan" secara umum adalah budaya menerima dan adaptasi. Atau, dengan arti lain, ia merupakan budaya konsumtif yang didominasi oleh pertukaran barang. Kebanyakan perangkat ideologis dalam masyarakat Arab dan institusi-institusi yang terkait dengannya atau yang berasal darinya sebenarnya menghasilkan, menyemarakkan, dan menyebarkan budaya konsumtif. Sebab, perangkat-perangkat tersebut berusaha mentransfer bangsa Arab menjadi sekadar konsumen. Bahkan, konsumerisme nyaris menjadi semacam hukum atau kriteria moral yang terpendam dalam sesuatu/barang. Demikianlah, tumbuh di antara orang Arab dan barang hubungan finalitas yang nyaris menjadi perpanjangan atau dimensi materiil dari hubungan finalitasnya dengan yang gaib. Dalam hal ini tampak jelas watak penjarahan budaya dominan, baik secara teoretis maupun praksis.

Watak penjarahan dari budaya Arab yang dominan tidak hanya tampak pada corak konsumtifnya saja, tetapi juga tampak pada ketergantungannya pada pola budaya kapitalisme industri. Kadang-kadang, ketergantungan ini tidak tampak karena dikaburkan oleh berbagai topeng ideologis. Pada tataran politik, antitesisnya ber-

corak kapitalis kolonial, sementara pada tataran budaya, tampak sebagai modal sejati.

Apabila ditambahkan lagi watak penjarahan dengan penjarahan yang lain yang muncul dari dominasi ideologi konservatisme, yang regresif-doktriner, jelas bagi kita bahwa masyarakat Arab merupakan contoh hidup, di antara berbagai masyarakat yang serupa, mengenai eksistensi manusia di luar jati dirinya secara komulatif. Dalam eksistensi semacam ini manusia berubah menjadi sesuatu, menjadi nilai pertukaran seperti barang. Ini artinya bahwa budaya Arab yang dominan tidak hanya mengajarkan bagaimana menjadikan sesuatu sebagai konsumsi, tetapi juga mengajarkan bagaimana manusia menjadi konsumsi.

6

Kriteria apa yang dipakai untuk mengukur eksistensi manusia terkait dengan budaya ini? Kriteria tersebut adalah: saya tunduk maka saya ada. Anda mengatakan kepada seseorang dalam masyarakat industri maju: masuk ke dalam sistem mekanik yang dominan maka Anda akan tenang. Anda mengatakan dalam masyarakat terbelakang seperti masyarakat Arab: masuk ke dalam sistem politik yang dominan maka Anda akan hidup tenang. Hasilnya sama: menelanjangi manusia dari kemanusiaannya dan mengubahnya menjadi sesuatu. Budaya merupakan seni membekukan dalam era dinamika. Dalam hal ini, terkandung beberapa alasan yang sangat penting yang menjadikan bentuk-bentuk kemajuan materi dalam masyarakat Arab, di mana sebagian di antara kita membanggakan pertumbuhannya yang cepat sebagai bentuk untuk mengeruk potensi kreatif. Terlebih lagi bahwa kebanyakan orang Arab buta huruf; bahwa persoalan kehidupan mereka, seperti kerja, tempat tinggal, dan kesehatan senantiasa tanpa solusi, dan bahwa mereka hidup di luar praksis dinamis dari temuan-temuan ilmiah dan aplikasi-aplikasi teknologisnya yang dihasilkan akal manusia modern. Demikianlah, bentuk-bentuk materiil dari kemajuan merefleksikan tanpa-tanda

keterbelakangan yang jauh sangat mendalam. Hal itu karena bentuk-bentuk tersebut merupakan bentuk konsumsi murni dalam gerak peniruan yang juga murni. Semua ini mengandung arti bahwa sekadar perubahan politik dalam masyarakat Arab tidaklah cukup, tetapi seharusnya adalah perubahan budaya secara menyeluruh.

7

♦ Bagaimana Anda melihat budaya masyarakat Arab yang ada saat ini?" Saya ditanya di saat kami membicarakan masalah hubungan antara orang Arab dengan sistem budaya yang dominan.

Saya jawab:

- Pengkajian mengenai masalah ini, agar cermat dan berguna, harus bertumpu pada kajian-kajian sosial, psikologi, dan politik masyarakat Arab; dalam arti bertumpu pada kajian manusia Arab dalam kehidupan kesehariannya, dan ini belum terpenuhi dengan semestinya.
- Saya tidak bermaksud berhenti hanya pada kajian seperti itu ...
- Dengan demikian, kita dapat membatasi pembicaraan kita pada budaya tersebut sebagaimana yang berkembang dan dialami dalam kehidupan sehari-hari dengan berdasar pada beberapa fenomena dan sarana-sarananya yang lebih menonjol, efektif, dan lebih dominan, dan yang berpengaruh secara lebih dinamis dan langsung.
- Itulah yang saya maksudkan. Barangkali kita–berangkat dari hal tersebut–sampai pada petunjuk-petunjuk yang banyak berguna bagi kita dalam menyingkapkan mekanisme budaya tersebut serta dimensi-dimensinya, serta memungkinkan kita untuk memberikan evaluasi secara objektif.
- Menurut saya, masyarakat Arab mengambil budayanya saat ini melalui tiga sarana utama (yang sedikit demi sedikit sarana tersebut kemudian menjadi tujuan), yaitu: (1) olah raga; (2) film-

visual (Bioskop, TV, dan majalah bergambar); dan (3) siaran (lagu, khususnya). Dua sarana terakhir merupakan dua penggerak yang menggerakkan kebanyakan masyarakat ke arah kenikmatan mental; dalam arti menggerakkan ke arah proses pembentukan budaya yang berlangsung di waktu-waktu senggang di satu sisi, dan dalam situasi nonpraksis, di sisi yang lain.

- Saya menduga bahwa sebaiknya kita membatasi diskusi kita pada dua sarana terakhir. Hal itu karena olah raga memiliki kondisi unik. Bagaimana Anda memahami, dari sudut pandang Anda, budaya massa yang sampai pada masyarakat Arab melalui dua sarana tersebut?
- Jika kita hendak memahami karya apa pun, kita harus mengetahui siapa yang memproduksinya. Hal itu karena budaya massa tunduk pada hukum pasar dan norma-norma produksi. Budaya massa merupakan salah satu bentuk produksi–barang. "Para selebritis", umpamanya, jika dibatasi pengertiannya, adalah "para selebritis; dalam arti mereka merupakan kekuatan yang bergerak dengan daya tarik tertentu. Daya tarik tersebut adalah produksi dan mekanisme produksi. "Para produser" dari para selebritis itu, pada gilirannya, merupakan direktur, penggerak dan distributornya". Merekalah yang menentukan muatan film (lagu), dan mereka pula yang, pada gilirannya, menguasai ideologinya.

♦ Tepat sekali bahwa hal ini akan banyak membantu dalam memahami budaya tersebut. Lantas bagaimana Anda mendefinisikan kecenderungan yang sangat kuat dari budaya yang ditransfer melalui film–visual–lagu-lagu, secara umum.

- Menurut saya, kecenderungan ini secara substansial didasarkan pada upaya menjadikan massa lupa akan kondisinya sebagai sesuatu yang dieksploitasi. Hal itu berlangsung dengan cara menenggelamkan massa ke dalam dunia khayali (ilusi) di mana segala sesuatu berakhir dengan kebahagiaan, dan kekuatan-kekuatan "kebaikan" selalu dapat mengalahkan kekuatan-kekuatan

"kejahatan". Ini berarti bahwa budaya ini bersifat simplifikasi dan doktriner. Budaya tersebut merupakan budaya jawaban yang sudah tersedia. Ia tidak mendorong massa untuk resah dan bertanya; sebaliknya, ia mendorong massa untuk semakin bertambah tenang yang mencekik: ia merupakan bentuk kecanduan lain.

Demikianlah, massa Arab dalam perspektif ini tampak sebagai besar secara kuantitas. Bagi produser budaya tersebut, arti penting massa Arab terletak pada kenyataan bahwa mereka merupakan potensi konsumtif. Massa yang mengkonsumsi ketundukannya terhadap ilusi ketenteraman, maksudnya ketundukannya pada mekanisme budaya yang mentransfer dan mengukuhkan ilusi tersebut. Tampak bahwa ilusi tersebut ingin melepaskan diri dari kekuatan yang membedakan manusia secara kuantitas, yaitu upaya melemparkan pertanyaan-pertanyaan. Budaya yang sebenarnya terletak pada kemampuan untuk mempertanyakan, bukan pada ketundukan terhadap jawaban-jawaban yang sudah ada.

♦ Akan tetapi, budaya ini sukses,apabila kita ukur kesuksesan itu dengan seberapa jauh respons masyarakat.

- Memang benar, ia sukses. Akan tetapi, kesuksesan di sini bersifat komoditas. Ia merupakan kesuksesan barang dagangan yang mengembangkan kesenangan untuk kecanduan dan menyebarkan hal-hal yang instan, bukan kesuksesan nalar yang mencari, bertanya, dan melampaui.

Barangkali budaya ini memiliki beberapa "manfaat" pada tataran psikologis. Budaya ini sukses dalam menyatukan massa, secara imajinatif, bahwa budaya itu berbicara dengan apa yang ada pada dirinya dan memperdayakan massa agar tetap seperti adanya. Namun demikian, konsekuensinya sangat bahaya. Hal itu karena budaya ini merupakan bentuk alienasi total bagi massa.

- Contohnya? Budaya tersebut menjadikan massa bergerak dalam kehidupan selintas seperti peristiwa itu sendiri, seperti citra itu

sendiri. Pusat dari budaya ini adalah sehari-hari, yang bersifat sebentar, yaitu mode. Budaya tersebut menyebarkan iklim seni eklektif, sering kali rendah, dan harmonisme total. Ia merupakan bentuk konsumtif murni; dalam arti bahwa pada akhirnya ia tidak membangun manusia, tidak menciptakan kesadaran dan tidak membukakan cakrawala. Selain itu, budaya itu juga sukses dalam menciptakan keraguan terhadap budaya kreatif, sukses dalam melenyapkan kreativitas dengan segala tuntutannya. Tambahan lagi, budaya tersebut tetap mengekor pada budaya kelas penguasa dan tunduk pada bentuk-bentuk dominasi budaya kelas tersebut.

Di sini, saya ingin menyela dengan menunjukkan tiga hal: *pertama,* sarana yang menentukan dalam mendidik masyarakat sekarang ini sebenarnya piranti baru; dalam arti ia bukanlah kelanjutan bagi yang lama. Dengan kata lain, ia bukan merupakan bagian dari budaya yang diwarisi. *Kedua,* sarana tersebut tidak didasarkan pada kata; dalam arti ia lepas dari potensi awal dalam kreativitas budaya Arab. Dan, *ketiga,* peran buku, pada tataran massa, semakin mengecil, dan segala hal menunjukkan bahwa sedikit demi sedikit peran buku menjadi berada pada tingkatan sekunder.

♦ Apakah Anda memiliki keyakinan yang sama dengan saya?; bahwa budaya massa yang Anda ilustrasikan itu, yang saya setuju dengan Anda, merupakan budaya yang nyaris menentukan budaya masyarakat Arab?

• Ya, saya yakin itu, terutama bahwa kata, sebagaimana saya singgung, hari demi hari mengalami kemunduran, tidak hanya pada tataran kreativitas, tetapi juga mengalami kemunduran sebagai piranti untuk digantikan dengan piranti-piranti lain, terutama visual.

♦ Apakah Anda memiliki keyakinan bahwa budaya ini mampu mengubah sarana-sarana kehidupan–rasional bagi masyarakat Arab, memberikan sumbangan dalam menciptakan sejarah baru?

- Sama sekali tidak. Hal itu karena budaya tersebut merupakan budaya terseret di belakang gerak sejarah, di belakang mode dan peristiwa.

♦ Apakah itu berarti bahwa kita harus mencari penciptaan atau perubahan di luar budaya tersebut? Apakah itu berarti bahwa budaya nonmassa—dalam pengertian yang dominan—saja yang merupakan budaya kreatif? Hanya budaya itu saja yang merupakan stok budaya massa, dan bahwa pesan dan nilai muncul hanya darinya?

- Ini merupakan pertanyaan yang sangat penting. Saya ingin menggunakan kesempatan ini untuk menyinggung beberapa persoalan–pertanyaan yang terkait dengan pertanyaan di atas.

  Pertama, kita harus mengkaji ulang secara mendasar konsep tentang komunikasi. Komunikasi sendiri bukanlah hal penting. Adapun yang penting adalah: apa yang kita sampaikan dan bagaimana (cara menyampaikannya-*ed.*)? *Kedua,* budaya massa, seperti yang dominan dalam masyarakat Arab saat ini, merupakan faktor utama dalam menciptakan alienasi massa dari diri dan pekerjaannya. *Ketiga,* budaya kreatif seperti telah lenyap.

♦ Kesimpulannya? Seolah-olah Anda mengatakan bahwa masyarakat Arab sekarang ini hidup tanpa budaya yang sebenarnya, terutama bahwa buku, seperti yang Anda katakan, sedikit demi sedikit berada dalam peran kedua lantaran pengaruh dominasi budaya audio-visual. Makna apa yang dapat kita simpulkan dari hal ini?

- Budaya audio visual di negara-negara maju merupakan perkembangan alami bagi kondisi yang penuh dengan buku, maksudnya budaya kata. Memuaskan telinga dan mata di sini diikuti dengan pemuasan, pengkayaan, dan penciptaan variasi pikiran.

  Akan tetapi, budaya ini menyerang masyarakat Arab yang sedang menjauhi upaya pencarian intelektual dengan cakrawalanya, dan sedang menjauhi budaya bahasa dan buku. Separo dari pen-

duduknya dalam kondisi jauh di luar usaha dan pemikiran yang kreatif, hanya karena mereka semua perempuan. Lebih dari separo penduduknya berada dalam kondisi di luar usaha dan pemikiran yang kreatif juga karena mereka buta huruf. Kebanyakan penduduk yang mendapatkan kesempatan membaca dan menulis hanyalah sekumpulan orang yang memegang ijazah dan membawa informasi. Masyarakat Arab masih hidup dalam era masa lalu, bukan hanya dalam hal pikirannya saja, tetapi juga dalam harapan-harapannya. Oleh karena itu, saat ini mereka sama sekali tidak memiliki peran kreatif dalam wawasan kemanusiaan yang menggambarkan dimensi-dimensi dunia baru.

- Dominasi budaya audio-visual dalam masyarakat ini menambah gerak ke arah penghancuran buku dan menjauhi gerakan membaca. Budaya ini, menurut kami, tidak lain merupakan upaya memerangi buta huruf dengan jenis buta huruf lainnya. Sementara ia membangun rintangan-rintangan dan pagar-pagar antara manusia dengan kontemplasi intelektual, budaya tersebut mengubah budaya menjadi konsumsi langsung—pada tataran citra fotografi dan lagu.

Selain itu, manusia berbeda dari hewan—menurut pandangan sarjana kuno—lantaran bahasa. Akan tetapi, manusia tidak lagi berbeda dari hewan atau sarana hanya karena menggunakan bahasa. Agar berbeda, manusia harus menggunakan bahasa sebagai sistem simbolik. Piranti-piranti elektronik, umpamanya, tidak membutuhkan beberapa sarana intelektual, tetapi ia bukannya tidak membutuhkan pemikiran. Bisa jadi piranti-piranti itu menjawab setiap pertanyaan, namun ia tidak mampu membaca, tidak pula bisa melontarkan satu pertanyaan. Kalkulator jauh lebih teliti daripada manusia, atau sedikit kemungkinan mengalami kesalahan. Memori piranti elektronik jauh lebih kuat daripada memori manusia. Semua ini menegaskan bahwa manusia mengambil perbedaannya dengan hewan dan sarana hanya dengan sesuatu yang secara unik dan khusus milik dia, yaitu membaca dan praktik bahasa sebagai sistem tanda. Hewan melihat dunia. Piranti me-

refleksikannya. Manusia tidak hanya melihat. Ia tidak hanya merefleksikan, tetapi ia juga membaca dan mengubah.

Dahulu kita setuju dengan Aristoteles: "Manusia adalah hewan yang berbahasa", sementara sekarang kita harus mendefinisikannya dengan pernyataan: "Manusia adalah hewan yang bertanya."

♦ Apakah realitas yang Anda bicarakan ini yang mendorong Anda untuk mengatakan bahwa masyarakat Arab sekarang hidup tanpa budaya yang sebenarnya?

• Yang saya maksudkan dengan pernyataan di atas adalah bahwa citra budaya Arab yang dominan dalam masyarakat Arab, dan yang secara langsung diambil dari "era kebangkitan" sebenarnya ialah citra dengan dua wajah: *pertama,* mengacu pada kenyataan bahwa bangsa Arab adalah bangsa yang tidak mampu hidup dan berpikir kecuali dengan warisannya dan dengan kekuatan warisan itu. *Kedua,* menunjukkan pada fakta bahwa bangsa Arab adalah bangsa yang tidak mampu hidup kecuali melalui kreativitas bangsa-bangsa lain.

Wajah pertama menegaskan bahwa budaya adalah memori dan mengingat. Wajah yang kedua menegaskan bahwa apa yang benar pada orang lain, benar pula pada kita. Masyarakat Arab dalam perspektif ini dikepung oleh dua tindakan: mewarisi atau menukil. Perspektif ini berarti bahwa bangsa ini tidak hidup di masa kini, dan tidak pula memiliki tempat di masa datang. Jatidirinya yang dinamis bukan milik dia: mungkin karena lenyap pada sesuatu yang tak lagi ada, atau mungkin jati diri itu lenyap dalam jatidiri-jatidiri asing.

♦ Apakah Anda menemukan solusi untuk kondisi ini?

• Sebelum memberikan atau mencari solusi, kita harus menyadari persoalan, dan pertama-tama kita harus mengakui keberadaannya. Anda, umpamanya, dalam pembicaraan-pembicaraan yang

berlangsung di antara kita, mengatakan bahwa masyarakat Arab telah melampaui persoalan tersebut, terutama yang terkait dengan warisan. Ini pernyataan yang menurut saya jelas salah; bahwa para sarjana Arab sekarang telah melampaui masalah warisan dan mengkajinya. Ini mengandung dua hal yang berkaitan: *pertama,* mereka meninjau ulang tradisi tersebut setelah mereka mempelajarinya secara komprehensif dan kemudian memberikan kritik dan evaluasi. *Kedua,* mereka menciptakan budaya baru dan nilai-nilai budaya baru. Ini semua tidak akan terjadi kecuali melalui revolusi total dan dalam jangka panjang. Apakah Anda berpendapat bahwa semua itu terjadi saat ini?

♦ Apa yang Anda maksudkan dengan persoalan meninjau ulang terhadap tradisi?

• Marilah kita perhatikan, pertama-tama, bahwa perangkat ideologis dari sistem budaya Arab yang dominan (keluarga, sekolah, perguruan tinggi ... dst) telah mengubah tradisi menjadi kekuatan untuk memapankan dan meneruskan sistem tersebut melalui keberlanjutan masa lampau. Konsekuensinya, kekuatan itu dapat digambarkan sebagai kekuatan materi. Dari sini perlu ditekankan bahwa tradisi harus dipandang sebagai persoalan mendasar di antara persoalan-persoalan budaya Arab, baik secara teoretis maupun praksis.

Dalam perspektif ini, adalah salah pernyataan yang mengatakan bahwa masa lalu telah berakhir, masa lalu tidak lagi efektif, atau masa lalu bukan persoalan. Terutama bahwa transformasi tradisi menjadi kekuatan ideologis yang memberikan orientasi bagi masa kini terkait dengan sikap evaluatif-moral: orang Arab dianggap Arab hanya sejauh mana keimanannya dan keterkaitannya dengan tradisi sebagaimana yang dipahami dan diajarkan oleh perangkat-perangkat ideologi dominan.

Berdasarkan keterangan di atas saya ingin menekankan poin-poin berikut:

Pertama, seorang pioner harus mengkritik bentuk-bentuk kesadaran mitis yang merintangi pertumbuhan kesadaran di satu sisi, dan di sisi yang lain, ia juga harus mengkritik bentuk-bentuk kesadaran yang terlibat dalam memantapkan dan melanjutkan budaya masa lalu palsu. Dia harus melakukan kritik ini di antara kelas-kelas tertindas utamanya. Hal itu karena kelas-kelas ini tidak memproduksi kesadarannya yang unik bagi dirinya kecuali melalui praktik. Perjuangan ideologis merupakan bagian mendasar dari praktik tersebut. Perjuangan ini berarti memerangi ideologi dominan yang melalui konsep-konsep tentang tradisi dan konservatisme berusaha masuk tanpa memberikan ruang bagi kelas-kelas tersebut untuk memproduksi kesadaran perubahannya yang unik. Dari sini tampak bahwa tradisi bukan semata-mata persoalan teoretis intelektual, melainkan ia juga merupakan persoalan politik dan sosial. Konsekuensinya, jelas tampak betapa penting dan mendesaknya kritik—kritik terhadap budaya tradisional yang dominan, dan kritik terhadap konsep-konsepnya, terutama konsep-konsepnya mengenai tradisi, dan masa lalu secara umum.

Kedua, yang pertama harus dikritik adalah konsep tradisi itu sendiri. Selain bahwa konsep tersebut ambigu, budaya tradisional yang dominan juga memandang bahwa tradisi merupakan substansi atau dasar bagi setiap karya berikutnya. Dalam penilaian saya, tradisi tidak boleh dipandang kecuali dalam perspektif pertarungan budaya dan sosial yang membentuk sejarah Arab. Dalam perspektif ini, tidak benar jika kita katakan bahwa hanya ada satu tradisi sebab di sana ada produk budaya tertentu yang terkait dengan sistem tertentu dalam fase sejarah yang juga tertentu. Atas dasar ini, apa yang kita sebut sebagai tradisi tidak lain merupakan kumpulan produk budaya—sejarah yang berbeda-beda, bahkan sampai pada tingkat kontradiksi. Oleh karena itu, mengkaji tradisi tidak bisa dengan pandangan sebagai dasar, substansi, atau sebagai keseluruhan. Adapun yang semestinya adalah mengakaji produk budaya tertentu dalam fase sejarah tertentu. Berdasarkan

kajian ini, sikap atau posisi baru terdefinisikan. Bahkan, dalam satu fase sejarah tertentu ada tataran-tataran dan jenis-jenis produk budaya yang tidak bisa diletakkan dalam satu hidangan dalam satu piring. Kajian terhadap fiqh, misalnya, berbeda dengan kajian mengenai puisi atau filsafat. Kajian dalam filsafat berbeda dari kajian terhadap seni bangunan atau musik.

Ketiga, dalam perspektif ini tidak lagi ada justifikasi ilmiah terhadap pertanyaan seperti: Apa sikap Anda terhadap tradisi?; atau pertanyaan: Apa relasi Anda dengan tradisi? Pertanyaan yang tepat dalam hal ini adalah: Apa sikap Anda, umpamanya, terhadap filsuf ini? Atau, bagaimana sebenarnya hubungan Anda dengan penyair itu?

Bahkan, tatkala pemikiran maju masa kini bersimpati–sebagai reaksi atas pemikiran tradisional–terhadap aliran-aliran di masa lalu yang dapat dikatakan sebagai maju apabila dibandingkan dengan aliran-aliran lainnya, baik yang mewakili budaya sistem kekuasaan yang dominan saat itu atau yang melawannya, aliran-aliran yang progresif tersebut tidak bisa dipaksakan terhadap pemikiran progresif, baik secara teoretis maupun praksis. Aliran-aliran itu tidak lebih dari saksi sejarah atas kesadaran kelas-kelas atau kelompok-kelompok yang bertarung demi kemajuan masyarakat, dan yang memproduksi sebuah budaya yang menjadi saksi bagi pertarungan tersebut dan mengekspresikannya. Apa yang telah dinyatakan dan dikerjakan di masa lalu, dalam bidang budaya, bukanlah sesuatu yang mutlak yang harus diulang dan dipercayai. Ia hanya produk sejarah, artinya produk yang dilampaui sejarah dalam pengertian bahwa ia merupakan ekspresi mengenai pengalaman tertentu yang tidak berulang, dalam fase waktu yang juga tidak berulang.

Demikian, menjadi jelas bahwa melontarkan keterkaitan dengan tradisi sebenarnya dilakukan oleh kelompok-kelompok yang mewarisi dan dominan. Dengan cara itu, mereka menyatukan

kuasanya atas sistem dan kuasanya atas ujaran. Hal itu untuk memapankan budaya dan kuasanya. Di sini, yang salah, maksudnya kesalahan pemikiran progresif, adalah bahwa pemikiran tersebut tergelincir ke dalam tangki kelompok-kelompok tersebut dan mengadopsi premis-premisnya mengenai semua yang terkait dengan persoalan-persoalan tradisi.

Keempat, saya ingin mengambil dari sebuah puisi yang menjelaskan betapa sia-sia persoalan keterkaitan dengan tradisi. Hal itu karena puisi merupakan wilayah perhatian saya secara langsung, dan wilayah ini merupakan aspek tradisi yang paling menonjol.

Apa makna dari pernyataan mengenai penyair Arab kontemporer, bahwa ia menerjang tradisi? Maknanya adalah: *pertama,* pernyataan tersebut merupakan penilaian dari budaya tradisional yang dominan, maksudnya dari sistem yang dominan. *Kedua,* bahwa penyair ini merusak kesatuan antara kekuasaan atas sistem dan kekuasaan atas ujaran; dalam arti ia menggoncangkan kekuasaan sistem yang ada dan kekuasaan atas budayanya. *Ketiga,* bahwa pernyataan tersebut merupakan penilaian politik, bukan penilaian puitik.

♦ Jika sekarang Anda ditanya: Bagimana Anda mendefinisikan hubungan Anda sebagai penyair modern dengan "tradisi puisi Arab Anda? Bagaimana Anda menjawab?

• Pertama saya akan menjawab: pertanyaan ini tidak ada artinya. Hal itu karena saya tidak dapat mendefinisikan hubungan saya dengan sesuatu yang mengambang tidak menentu. Saya hanya dapat mendefinisikan dengan penyair tertentu. *Kedua,* saya akan menjawab dengan pertanyaan: apa yang Anda maksudkan dengan hubungan di sini?

Jika pertanyaan itu dilontarkan dengan logika budaya yang dominan maka hubungan tersebut berarti bahwa saya terbentuk bersama "tradisiku". Artinya, saya tidak akan menghasilkan apa

pun apabila para penyair pendahuluku tidak mengetahuinya, mempraktikkannya dan mengakuinya.

Sementara itu, apabila pertanyaan dilontarkan dengan logika visi kreatif maka hubungan tersebut bermakna "aku berbeda dari para penyair pendahuluku. Bahkan, lebih dari itu: hubunganku dengan Sophocles, Shakespeare, Rimbaud,[§] Mayakovski, atau Lorca jauh lebih dalam daripada hubunganku dengan penyair Arab kuno mana pun. Akan tetapi, itu tidak berarti aku menerjang tradisi puisi Arab. Penyair Arab modern bisa saja menciptakan sesuatu yang bertentangan, baik dalam muatan dan bentuknya, dengan yang diciptakan oleh para pendahulunya, dan meski demikian kreasinya tetaplah bersifat kearaban. Lebih dari itu, penyair Arab modern sendiri baru bisa dikatakan sebagai penyair dalam pengertian sebenarnya apabila ia berbeda dengan pendahulunya. Sebab, setiap kreasi adalah perbedaan. Dari sudut ini dapat dikatakan: penyair yang melampaui bentuk-bentuk tradisional bukanlah penyair yang asing dari tradisi, melainkan bahwa bahasa warisan penyair tidak dapat dijadikan dasar kecuali apabila dalam arti tertentu ia berbeda dalam hal tersebut.

Namun demikian, ini tidak berarti ia menegasikan para penyair pendahulunya. Atau, ia tentunya menulis yang lebih baik daripada yang mereka tulis. Akan tetapi, maksudnya adalah bahwa ia mengekspresikan pengalaman uniknya yang berbeda dalam fase sejarah tertentu. Oleh karena itu, sudah barang tentu bahwa dunia puitikanya berbeda.

Puisi dalam perspektif ini merupakan serangkaian semburan atau kejutan, bukan merupakan satu benang yang berkelanjutan

[§] Di sini penerjemah ingin menyampaikan rasa terima kasih yang dalam kepada seorang pembaca (Zaky) yang memberitahukan tulisan nama yang sebenarnya dari tulisan Arab را مبو (Rimbaud), yang nama lengkapnya adalah Jean Nicolas Arthur Rimbaud, seorang penyair dan penulis Perancis 1854–1891. Pada jilid pertama halaman lv (Pengantar Ahli), nama tersebut tertulis berdasarkan bacaan dari tulisan Arabnya (Rambo), bukan didasarkan pada tulisan nama asli tokoh terkait (Rimbaud). Hal itu semata-mata karena ketidaktahuan penerjemah dengan nama tersebut sehingga dibaca berdasarkan tulisan Arabnya.

dengan satu warna dan tenunan. Oleh karena itu, dapat dikatakan bahwa problem yang menghadang para kreator Arab adalah memproduksi sesuatu yang berbeda. Inilah yang menjadi pusaran problematika kreativitas yang tidak dipahami "era kebangkitan".

REGRESI/FORMALISASI KOMUNIKASI

1

Kembali ke asal tidak hanya dalam memandangnya sebagai sesuatu yang purna–dari sisi bahwa yang asal sebagai pandangan dan sikap–melainkan juga mencakup cara pandangnya sebagai sesuatu yang sempurna dari sisi bahwa yang asal merupakan struktur dan ekspresi. Jadi, cara lama dalam berekspresi harus diikuti; dalam arti cara yang dipakai penyair lama dalam berkomunikasi dengan yang lain harus diikuti. Mengikuti jejak ini saya sebut dengan formalisasi komunikasi, dalam pengertian bersikap berlebihan dalam mendefinisikan bentuk tertentu dalam komunikasi, dan memandang (bentuk) yang lain sebagai bentuk eksternalnya, dalam arti dianggap sebagai bejana yang menerima air "pengetahuan."

Persoalan ekspresi dan komunikasi puitik atau masalah hubungan antara kreator dengan penerima dalam tradisi kritik Arab membentuk lingkaran perdebatan semenjak lebih dari tiga belas abad yang lalu. Persoalan ini mulai muncul dalam kritik Arab seiring dengan munculnya Islam.

Islam merupakan visi baru mengenai alam dan juga sistem baru mengenai kehidupan; dalam arti ia bukan merupakan kelanjutan

bagi "yang lama", bagi Jahiliah Arab, bahkan ia terpisah darinya. Akan tetapi, sekalipun Islam merupakan landasan baru bagi struktur ekonomi, sosial, politik dan budaya yang berbeda dari struktur Jahiliah, Islam tetap mempertahankan bentuk puisi Jahiliah sebagai cara ekspresi puitik. Demikianlah, pada tataran teoretis dan isi, Islam merupakan keterputusan dari Jahiliah, namun ia merupakan perpanjangan dari Jahiliah pada tataran bentuk atau ekspresi.

Sikap tersebut memunculkan sejumlah pertanyaan: Apakah adopsi bentuk Jahiliah oleh Islam merujuk pada anggapan bahwa bentuk Jahiliah mengekspresikan secara sempurna kepribadian Arab, bahasa dan mental, sehingga tidak mungkin ekspresi itu diubah sekalipun oleh Islam itu sendiri? Apakah hal tersebut karena ekspresi Jahiliah merupakan model retorika sempurna, yang karena pengalaman panjang dan akumulatif, mendapatkan karakter kemapanan dan mutlak sehingga ia menjadi format yang ada dengan sendirinya, terpisah dan otonom? Atau, barangkali hal tersebut karena keinginan kuat Islam untuk tetap berkaitan (dengan fase sebelumnya). Sebab Islam menangkap bahwa bentuk puisi Jahiliah merupakan struktur linguistik-ekspresif yang berkesan bagi orang Arab dan dengan mudah melalui strtuktur dan ekspresi itu kehidupan sehari-harinya dapat dipahami sehingga Islam mengadopsi bentuk tersebut untuk menjadi sarana mentransfer "muatan Islam" baru? Atau, barangkali alasannya adalah bahwa Islam sebagai wawasan budaya, atau alam secara umum, memisahkan antara subjek dengan objek, manusia dengan alam, bahasa dan sesuatu, bentuk dan isi. Dengan demikian, "kehidupan" orang Arab menjadi islamiah, sementara "ruhnya" tetap jahiliah?

Saya memunculkan pertanyaan-pertanyaan ini untuk menunjukkan bahwa masalah ekspresi dan komunikasi memiliki akar-akar lama dalam tradisi Arab, dan pada gilirannya, untuk menunjukkan bahwa masalah tersebut tidak hanya membutuhkan kajian-kajian estetika semata, tetapi juga membutuhkan kajian-kajian psikologis dan sosial.

Yang mapan secara historis adalah bahwa penyair muslim mengungkapkan ideologi islamiahnya melalui format Jahiliah. Ia memerangi Jahiliah dengan gaya ekspresi yang dikreasikan Jahiliah sendiri. Ia mengekspresikan pertarungan demi kebesaran agama dengan cara estetika yang dipakai penyair Jahiliah dalam mengekspresikan kebesaran kabilahnya saat bertarung dengan kabilah-kabilah lain. Ia memuji nabi dan para khalifah dengan metode-metode estetika yang sama yang dipakai para penyair Jahiliah dalam memuji para raja dan gubenur atau panglima kabilah.

Posisi Islam terhadap puisi ini memunculkan banyak kesimpulan. Saya akan menyebutkan kesimpulan yang terkait dengan objek kajian ini:

1. Pemisahan antara "bentuk" dan "isi". Bentuk merupakan wadah netral, yang berdiri sendiri, ada secara *a priori*. Itu adalah bentuk Jahiliah. Isi adalah Islam dengan segala nilai dan inspirasinya.

2. Bentuk bagi sang penyair, dalam perspektif islami, tidak hanya ada secara *a priori*, tetapi "isi" juga ada secara *a priori*.

3. Jika penyair mewarisi "bentuk" dan "isi"-nya maka tugas yang ditunut pada dia adalah membentuk dan menyusun, membuat bentuk dan susunan dengan baik, bukan berkreasi: sebab Allah telah menciptakan untuknya isi (akidah Islam), sejarah yang mapan, dan dalam bahasa serta puisi. Dia telah menciptakan untuknya bentuk. Dengan demikian, bagaimana mungkin ia dapat menciptakan sesuatu yang melebihi keduanya? Tugas dia hanya mengambil apa yang diberikan kepadanya dan harus pandai dalam meniru dan memunculkan ulang. Dia tidak berkreasi, tetapi hanya mengkopi dan mencetak.

4. Puisi di era Jahiliah merupakan aktivitas utama pada tataran praksis, impian, dan agama; dalam arti, pada tataran alam dan watak. Ia merupakan intuisi dasar dalam pengetahuan, bahkan merupakan intuisi paling sempurna. Namun demikian, kenabian dalam Islam merupakan satu-satunya intuisi. Seluruh penge-

tahuan muncul dari intuisi ini. Dengan demikian, kenabian menggantikan puisi, dan puisi bergeser menjadi aktivitas kedua. Ia menjadi sarana untuk melayani agama. Ia menyebarkan, mempertahankan, dan mengagungkan. Ini mengandung arti bahwa Islam menganulir puisi sebagai sumber pengetahuan, atau sebagai metode asli dalam mendiami dunia, menyingkapkan dan mengetahuinya. Islam menetapkan puisi sebagai sarana verbal untuk membela agama.

5. Penyair dalam Islam bukanlah "subjek", melainkan merupakan bagian dalam "kolektivitas" Islam. Bukan dia yang berpikir, melainkan kelompok. Bukan dia yang menulis, melainkan bentuk-bahasa. Puisi merupakan bagian dari proses aktivitas umum yang dijalankan oleh kelompok.

Itulah akar-akar sejarah yang terkait dengan masalah ekspresi dan komunikasi dalam puisi Arab. Saya mengemukakannya secara ringkas. Akan tetapi, hal itu berguna bagi kita untuk mengamati hal-hal berikut:

1. Karya puisi Arab melemah secara kuantitas maupun kualitas pada lima dekade pertama setelah kemunculan Islam.

   Gejala ini (melemahnya puisi) ditafsiri karena bangsa Arab disibukkan dengan Al-Qur'an hingga puisi terabaikan, atau mereka disibukkan dengan penaklukan wilayah hingga mengabaikan puisi. Interpretasi ini menemukan sebab-sebab melemahnya puisi dan kurangnya perhatian terhadapnya pada agama dan aktivitas perang. Hanya saja, interpretasi ini bisa jadi hanya menjelaskan sebab-sebab yang berkaitan dengan kuantitas puisi, namun tidak menjelaskan sebab-sebab yang berkenaan dengan kualitasnya. Barangkali sebab-sebab tersebut justru terdapat dalam sikap ideologis islami sendiri terhadap puisi.

   Ketika Islam mentransfer puisi dari tataran potensi kreatif ke tataran sarana, sebenarnya Islam menjadikan puisi sebagai sesuatu yang bersifat tambahan yang bisa jadi tidak diperlukan.

Selanjutnya, Islam menegaskan bahwa ketika digunakan sebagai format ekspresi, ia tidak memberikan apresiasi terhadapnya sebagai puisi, tetapi sekadar sebagai ujaran yang akan baik kalau ia memang baik, dalam arti jika puisi itu dipergunakan untuk mengabdi pada Islam, dan akan buruk apabila ia buruk, maksudnya apabila ia tidak berfungsi mengabdi pada Islam, atau jika yang dinyatakan bertentangan dengan apa yang dinyatakan oleh Islam.

2. Puisi Arab mulai bangkit hanya ketika sang penyair mulai membuat jarak antara dirinya dengan ideologi keagamaan di satu pihak, dan antara dia dengan "kelompok" dalam pengertian keagamaan, di pihak lain. Atau, dengan kata lain, kebangkitan itu baru muncul ketika mulai ada keterpisahan antara subjek dengan kelompok, yakni ketika sang penyair berusaha mengembalikan dirinya "yang hilang" dalam kelompok dan agama. Dalam keterpisahan ini sang penyair mulai memasuki dunia "terlarang", dan menolak bentuk-bentuk dan pikiran-pikiran *a priori*. Jika keterpisahan ini berarti sang penyair menjauhi massa yang mewarisi (yang kuno) maka berarti ia terkait dengan massa yang baru tumbuh. Gerak dari keterpisahan dan keterkaitan ini mencapai puncaknya di penghujung abad III H./IX M. pada karya Abu Nuwas dan Abu Tamam.

3. Munculnya dua pandangan dalam memahami puisi dan penulisannya: *pertama,* pandangan yang bertumpu pada Islam, dalam visi dan praksisnya, dan *kedua,* pandangan yang berdasar pada puisi itu sendiri sebagai pengalaman yang unik, atau efektivitas manusiawi yang terkait dengan karakter kemanusiaannya yang paling khusus. Pandangan pertama bersandar pada taqlid, sementara yang kedua bersandar pada kreativitas. Terkait dengan hal ini muncul dua jenis massa. Kritik yang dimunculkan seputar Abu Tamam memperlihatkan kepada kita mengenai karakteristik dari masing-masing pandangan, dan tentang nilai-nilai yang dipegang oleh masing-masing "massa".

Akan tetapi, perkembangan budaya dan faktor-faktor yang mengiringi perkembangan tersebut, terutama faktor-faktor eksternal,

menjadikan masyarakat Arab introvert dengan masa lalunya. Hal inilah yang memunculkan dominasi pandangan tradisional dan hegemoni nilai-nilai yang muncul dari pandangan tersebut. Pandangan tradisional didasarkan pada landasan-landasan berikut:

a. Landasan pertama adalah pemisahan antara makna dan ujaran, dan memandang makna sebagai sesuatu yang mendahului (logosentris). Ujaran hanya bentuk luar dari makna atau gambar ornamental.

b. Landasan kedua, pemisahan antara bentuk dan fungsi. Dalam setiap perkembangan budaya antara bentuk dan fungsi ada kesejajaran sehingga perubahan fungsi akan diikuti dengan perubahan bentuk. Akan tetapi, meskipun fungsi puisi dalam masyarakat Arab mengalami perubahan dalam Islam, sebagaimana disinggung di atas, dari fungsinya di era Jahiliah, tetapi bentuknya tidak berubah. Hal ini termasuk di antara fakta yang mempertegas keterpisahan antara makna dan ujaran, dan menyebabkan ekspresi puitik menjadi semacam kesamaan antara ujaran dengan makna, atau adaptasi dengan yang lama.

c. Adaptasi bersifat kebahasaan dan etika sekaligus: perilaku generasi belakangan harus sesuai dengan model asli perilaku generasi kuno, ekspresi individu harus seiring dengan pola retorika asli ekspresi. Kesesuaian atau adaptasi dengan yang kuno ini, baik pemikiran maupun ekspresi, berangkat dari keyakinan bahwa yang lama itu sempurna-mapan, bahwa ia jelas dan rasional. Ini termasuk faktor yang mengasumsikan ekspresi mengenai yang lama harus jelas, harus tidak ada sesuatu yang mengubah yang lama; malahan sebaliknya, yang muncul kemudian harus semakin menjadikan yang lama semakin mapan.

d. Adaptasi ini berarti bahwa puisi Arab lama, bagi yang baru, berada dalam posisi global, sebagaimana Al-Qur'an, umpama-

nya, bagi pemikiran keagamaan, juga berada dalam posisi global. Sementara yang datang kemudian berada dalam posisi menjelaskan secara detil seperti yang telah kami singgung.

Penjelasan detil merupakan corong, terjemah, paparan, dan cermin bagi yang global. Dengan demikian, penjelasan detil bukanlah kreasi baru, melainkan paparan dan perwujudan bagi yang global. Ini berarti bahwa yang lebih dahulu tentunya lebih baik, yang terdahulu lebih mengerti. Tingkatan keutamaan bertahap sesuai dengan tahapan kedekatan dengan yang lebih utama. Kehidupan sehari-hari hanyalah praktik meniru yang pertama. Hal ini mengandung penjelasan bahwa puisi, sebagaimana agama, didefinisikan melalui kemunculan awalnya yang sempurna. Sebagaimana agama berarti keterikatan dengan agama, artinya repetisi ritual, puisi juga sejenis upaya mempraktikkan pemahaman dan pengulangan masa lalu pada repetisi ritual.

e. Dari sini mentalitas Arab pada dataran institusi dominan ditandai dengan apa yang saya sebut dengan *al-madhawiyyah* (romantisisme). Ciri utama yang paling menonjol dari kecenderungan ini, dalam konteks kajian kami adalah menolak sesuatu yang tidak diketahui, atau tidak umum, bahkan takut terhadapnya. Ini mengandung penjelasan mengenai keyakinan orang Arab bahwa manusia tidak mampu beradaptasi kecuali dengan sesuatu dan pikiran-pikiran yang oleh angan-angannya dapat direngkuh dan diterima. Sementara hal-hal yang tidak dapat ditafsirkan ditolak. Ketika menghadapi pikiran atau puisi yang tidak bersumber dari apa yang ia ketahui secara langsung, pertama-tama orang Arab akan berusaha memahaminya dengan membandingkannya dengan tradisi yang ia kenali. Artinya, ia membandingkan dengan apa yang ia pahami. Ketika tidak ada ruang untuk membandingkannya maka puisi atau pemikiran tersebut tampak aneh dan berbahaya. Baginya, yang penting adalah yang jelas. Yang jelas itulah yang ia pahami dan yang

dapat ia hadapi di alam dan budaya, dalam kehidupan dan masyarakat. Dari sini, orang Arab menggunakan warisannya agar dapat memahami segala sesuatu. Apa yang bertentangan dengan warisan itu tidaklah pantas untuk diberi nilai apa pun.

f. Dalam perspektif semua itu, kita dapat menangkap makna dalam pertarungan berbagai pemikiran dalam masyarakat Arab, mulai dari yang disebut dengan "era kebangkitan" hingga saat ini. Pertarungan tersebut nyaris hanya mengulang pertarungan masa lalu antara nilai-nilai kemapanan yang bersifat romantisisme dengan nilai-nilai perubahan yang visioner, hingga umumnya tampak bahwa pertarungan itu bergerak nyaris sama dengan prosedur masa lalu dan dengan sarana-sarana yang sama.

   Pada gilirannya, kita dapat menangkap makna dari sikap orang Arab yang kontradiksi dengan apa yang kami sebut sebagai modernitas. Mereka akan menerima dari modernitas apa yang dapat memperbaiki kehidupan dan khususnya pola-pola kehidupannya. Sebaliknya, ia akan menolak sikap rasional yang menyebabkan munculnya modernitas. Dengan kata lain, ia mengambil dari modernitas hasil-hasil keilmuan teknis, sementara ia menolak pandangan yang menciptakan hasil-hasil itu.

2

Ketika kami sekarang mengatakan: "Penyair Arab harus menulis dengan bahasa yang dipahami oleh masyarakat banyak", dalam perspektif alur sejarah persoalan ekspresi dan komunikasi sebagaimana yang telah kami paparkan secara ringkas, pernyatan tersebut tampak tidak jelas, tidak mengatakan apa pun, dan berada di luar persoalan yang sebenarnya.

a. Ia tidak jelas karena ia tidak memastikan massa tersebut: apakah massa itu tunduk pada budaya puitika tradisional, atau ia bebas darinya, dan apa watak dari bebas tersebut? Ia juga tidak jelas

karena ia tidak menetapkan bahasa puitika: apakah ia bahasa tradisional atau bahasa baru, dan apa watak dari kebaruan itu?

b. Ia tidak mengatakan apa pun karena ia secara aksiomatis hanya mengulang: puisi untuk yang lain, untuk massa tertentu, atau puisi bukan apa-apa sama sekali?

c. Ia berada di luar persoalan yang sebenarnya karena persoalan tersebut bukan dalam konteks menetapkan hubungan antara puisi dengan massa, melainkan dalam konteks menentukan makna dari hubungan tersebut, menentukan massa dan menentukan bahasa puitika.

Kami akan mendefinisikan massa dominan, pada tataran pemahaman dan apresiasi puisi sebagai budaya dominan yang merupakan bagian dari ideologi dominan. Ideologi yang mewujud dalam institusi-institusi masyarakat Arab: (keluarga, sekolah, perguruan tinggi, undang-undang, politik, agama, budaya dengan bentuk-bentuk media massa dan sastra), dan yang tercermin dalam praktik-praktik dari piranti-piranti ideologis milik sistem kekuasaan Arab yang dominan; tidak membangun situasi-situasi dan relasi-relasi baru, tetapi hanya mereproduksi hubungan-hubungan monopoli masa lampau. Ideologi dominan ini hanya mengulang ideologi monopoli masa lalu. Perubahan politik yang tampak tidak lebih dari upaya menggeser kelas lama yang memonopoli untuk digantikan dengan kelas baru yang sama; bukan untuk membebaskan kelas yang tereksploitasi.

Demikianlah, keluarga dalam masyarakat Arab senantiasa menjadi tawanan bagi pembentukan tribalisme teokrasi. Sekolah Arab tidak hanya bersifat tradisional, tetapi juga reaktif berkaitan dengan yang diajarkan dan juga berkaitan dengan cara-cara pengajarannya. Agama senantiasa mendominasi kehidupan sipil secara keseluruhan dan kehidupan budaya, hukum, dan politik. Kesadaran sosial senantiasa terhapus oleh dominasi agama tersebut (orang-orang beriman merupakan satu kolektivitas, satu umat ...). Oleh karena itu, pertarungan sosial juga senantiasa terhapus.

Kenyataan bahwa tema-tema yang dominan dalam puisi Arab sekarang adalah tema-tema cinta, seks, serta tema-tema nasionalisme-politik. Jika yang pertama romantis dari sisi watak, dan reaktif dari sisi wawasan maka yang kedua merupakan perimbangan politis bagi romantisme sentimentil. Hal itu karena yang kedua berupa bentuk-bentuk dan slogan-slogan patriotisme, bukan penyingkapan wawasan baru mengenai hubungan-hubungan baru.

Masyarakat yang banyak menjadi sasaran puisi tersebut bukan berasal dari satu kelas, bukan pula karena mereka mempunyai satu budaya, melainkan mereka adalah kumpulan individu yang sedikit-banyak mendapatkan pengetahuan sekolah. Puisi ini mentransferkan kepada mereka apa yang mereka ketahui. Dengan demikian, puisi itu tidak memberikan kesadaran baru sebab ia tidak memberikan kenikmatan seni yang unik dan baru.

Akan tetapi, jika ungkapan "dominan" di sini berarti bahwa kelompok-kelompok yang dominan dalam masyarakat Arab melalui ideologinya membelenggu kelompok-kelompok kebanyakan, ungkapan tersebut juga memberikan implikasi bahwa kelompok-kelompok kebanyakan itu sendiri memiliki watak yang menguasai kesadaran terkait dengan kondisinya sebagai masyarakat kebanyakan. Mereka menggeliat untuk melepaskan dan membebaskan diri dari kondisi-kondisi kehidupannya dan dari ideologi dominan.

Dengan demikian, bisa dikatakan bahwa masyarakat Arab dalam struktur ideologinya yang dominan masih merupakan masyarakat tradisional. Akan tetapi, ia bergerak secara ideologis melalui dorongan minoritas garda depan dalam arah modernitas.

Itulah kondisi yang dialami penyair Arab kreatif. Saya katakan kreatif untuk menunjukkan keterkaitannya dengan modernitas di satu sisi, dan untuk membedakannya, di sisi yang lain, dari banyak nama yang mengklaim diri modernitas, atau yang menulis puisi dengan semangat keberlanjutan tradisi tanpa mengalami persoalan apa pun pada tataran tersebut. Selanjutnya, saya katakan bahwa

persoalan-persoalan ekspresi dan komunikasi sebenarnya adalah persoalan yang hanya dialami oleh dia semata, bukan dialami oleh para penyair palsu yang mengklaim itu, atau mereka yang berada dalam posisi melanjutkan, yang tidak memberikan peluang untuk melontarkan persoalan-persoalan seperti itu.

Pada dataran estetika, penyair ini menghadapi persoalan dengan dua sisi yang berkelindan: bagaimana mengekspresikan modernitas (untuk menegaskan keterpisahannya dari mekanisme ideologis yang dominan), dan bagaimana mengomunikasikan ekspresi ini (untuk menegaskan keterkaitan organiknya dengan kelompok-kelompok pejuang kebanyakan yang berusaha mengatasi ideologi dominan tersebut dan segala relasinya). Dengan demikian, tampak bahwa peran penyair ini adalah memproduksi efektivitas estetika yang inspirasinya tidak berasal dari kebiasaan dominan dengan kekuatan ideologisnya yang dominan, tetapi sebaliknya, diilhami melalui potensi terpendam yang terepresi, namun mampu mengubah sarana-sarananya dan mampu mengkreasi sarana-sarana baru untuk kehidupan baru.

Saat ini, dalam puisi dan kritik Arab, ada dua tataran efektivitas estetika tersebut: *pertama,* simplifikasi, eklektisisme/kebangkitan semu, dan ini yang dominan. *Kedua,* bersifat mendalam, mengakar, dan melampaui. Pada tataran pertama kita temukan karya puitik yang mengklaim modernitas yang berasal dari trik menulis, bukan dari identitas asli. Dasar-dasar yang melandasi karya tersebut, baik yang terkait dengan intonasi, citra, kalimat, kata, dan struktur bahasa secara umum, adalah dasar-dasar yang dengan sendirinya merupakan dasar-dasar tradisional.

Keahlian trik menulis tersebut bersifat formal yang didasarkan pada dekonstruksi struktur bait puisi lama menjadi bagian-bagian. Dari sini kemudian ada upaya membuat struktur ulang terhadap bagian-bagian tersebut dengan cara lain. Upaya ini memang merupakan perubahan pada struktur formal, namun masih tetap mempertahankan sikap lama terhadap bahasa puisi, yaitu sikap yang

memunculkan struktur tersebut. Dengan demikian, sikap tersebut masih tetap kuno karena kebaruan yang sebenarnya adalah visi baru mengenai bahasa puisi itu sendiri, bukan sekadar formalisasi lain bagi struktur formal lama. Format selalu merupakan wadah siap pakai untuk dipenuhi ide-ide, seperti yang ada di masa lalu. Ukuran wadah berbeda-beda dan cara penggunaan serta tujuannya berubah-ubah, namun watak hubungan antara wadah dengan isinya tetap merupakan hubungan lama. Sebagai ganti dari model memenuhi, umpamanya dengan "nilai-nilai utama" moralitas atau tribalisme, wadah tersebut dipenuhi dengan "nilai-nilai utama" lain.

Pada tataran ini, puisi menggeneralisasikan model lama. Menggeneralisasi model berarti sama dengan menggeneralisasikan sikap merampas. Bahasa estetika tradisional yang digeneralisasikan dalam sebuah masyarakat yang bergerak perlahan ke arah perubahan, seperti masyarakat Arab, sebenarnya merupakan kekuatan ideologis yang merampas orang Arab sebab kekuatan tersebut sama-sama menundukkan manusia Arab pada represi yang digenaralisasi.

Pada tataran ini, puisi memandang masyarakat banyak secara kuantitatif: ia mengabaikan perbedaa-perbedaan kualitatif antara satu kelompok dengan yang lain, antara satu individu dengan individu yang lain dalam satu kelompok. Puisi dalam konteks ini bergerak dari keyakinan teoretis yang bersifat *a priori*, bahwa puisi merupakan ujaran sebagaimana ujaran yang lain, dan bahwa masyarakat kebanyakan tentunya memahami ujaran tersebut. Oleh karena itu, masyarakat banyak tentunya mesti paham puisi. Dalam hal ini secara implisit dinyatakan bahwa bahasa puisi, bagi dia, adalah ujaran, hanya saja berbeda dari bentuk lainnya karena ia bermatra, memuat isi yang progresif atau menyingkapkan sikap maju.

Pada tingkatan ini, puisi dari sisi lahiriah bersikap pro terhadap kekuatan tertindas yang berusaha mengubah struktur masyarakat Arab secara keseluruhan. Akan tetapi, sebenarnya puisi tersebut bersikap pro terhadap kebiasaan dominan; dalam arti ia mengadopsi cara-cara tradisional yang pernah dan senantiasa diekspresikan oleh

struktur tersebut mengenai dirinya. Dalam hal ini ada upaya mengembalikan sikap tradisional terhadap puisi Jahiliah: mengkreasi struktur baru masyarakat, namun tetap memegang bentuk-bentuk ekspresi yang dihasilkan oleh struktur lama.

Di antara hasilnya adalah memberikan prioritas utama kepada pembaca atau pendengar tanpa definisi yang pasti sebab tujuannya lebih pada upaya membuat paham dan memberikan keyakinan daripada menyingkapkan lubuk hati terdalam sang penyair dan dunia-dunia batinnya. Kesimpulan lainnya adalah memandang puisi sebagai aktivitas pembelajaran yang diawasi dan diarahkan oleh nalar. Dengan demikian, puisi merupakan sarana informasi yang bersifat periodik. Puisi mendapatkan nilainya dari efektivitasnya sebagai sarana. Kesimpulan lain adalah melepaskan puisi dari wataknya yang khas sebagai efektivitas kemanusiaan yang unik sebagai produk estetika. Dari sini, puisi dicampuradukkan dengan bentuk-bentuk ekspresi lain mengenai subjek, dan secara estetika tidak dibedakan antara puisi dengan bentuk-bentuk lain tersebut. Menurut perspektif ini, puisi merupakan institusi: ia merupakan perkawinan, bukan cinta; sampai pada tujuan, bukan petualangan; objek, bukan subjek, dan kebiasaan, bukan potensi.

Pertanyaan "apa itu karya?" muncul terkait dengan orang yang berkarya, politisi dan penyair. Kriterianya terletak pada efektivitas kuantitas, dan efektivitas tersebut di sini adalah seberapa jauh menyebar. Secara implisit, ini berarti bahwa masyarakat kebanyakan adalah angka. Pada gilirannya, menurut "logika" angka, ini berarti bahwa novel detektif atau seksual apa pun lebih bagus daripada karya Shakespeare atau Goethe, sebab novel tersebut lebih populer.

Sikap ini tidak memberikan perhatiannya pada kreasi model praktik puitika baru yang berbeda dari model warisan, atau pola ekspresi yang berbeda dari pola-pola lama. Bagi sikap ini, persoalannya bukan pada efektivitas yang memunculkan perubahan nilai estetika tradisional, sensitivitas dan cara-cara memahami dan menikmati yang muncul dari efektivitas tersebut, melainkan pada bagaimana

menampilkan materi konsumtif yang menarik masyarakat banyak dan mengembangkan pada masyarakat tersebut nilai-nilai warisan itu sendiri serta berusaha mempertahankan keberlanjutannya.

Sikap di atas secara tersirat menunjukkan bahwa karya bahasa dipandang sebagaimana kerajinan tangan. Atau, bahasa dipandang sebagai salah satu cara bekerja. Sebagaimana produk pekerja tidak bersifat individual dan tidak terbatas pada bingkai individu, tetapi bersifat menyeluruh; dalam arti ia dapat dipertukarkan. Dengan kata lain, produk tersebut merupakan barang, dan nilainya terletak pada sejauh mana produk itu mampu menjadi barang. Oleh karena demikian maka *qashîdah* juga harus bisa dipertukarkan. Artinya, ia harus merupakan barang. Nilainya terletak pada sejauh mana ia mampu membujuk manusia untuk menerima dan memutarnya.

Sementara pada tataran kedua, yaitu tataran yang dimulai oleh Jibran Khalil Jibran, puisi dan kritik Arab bermula dari sikap yang memandang bahwa puisi merupakan efektivitas pertama seperti cinta, mimpi, seks, dan bukan sekadar kebiasaan budaya. Oleh karena itu, sebelum mengkaji masalah komunikasi, hal yang harus dikaji adalah teks itu sendiri: apakah ia puisi atau ia merupakan teks yang dihiasi dengan bentuk puisi? Terutama bahwa komunikasi pada dasarnya bersifat estetika, bukan informatif, atau ideologis dalam pengertian praksis dan tertentu. Hal ini mengasumsikan premis-premis dasar bagi setiap pengkajian tentang persoalan ekspresi dan komunikasi puitik.

1. Premis pertama: kapan saja kita mendapatkan dalam teks apa pun penggunaan kata-kata yang menyimpang dari makna aslinya (makna denotatif), pada tataran bahasa secara umum, dan kita temukan dalam penggunaan tersebut cara yang benar-benar berbeda dari cara-cara yang sudah biasa, pada tataran kreasi secara khusus, maka disitulah kita menemukan suatu puisi. Setiap teks yang tidak memenuhi batasan minimal ini tidak dapat dianggap sebagai puisi, bahkan sekalipun teks tersebut mempergunakan matra.

2. Premis kedua: puisi tidak memiliki wujud materiil sebagaimana ideologi keagamaan, umpamanya, atau ideologi puitis. Pribadi yang beriman kepada Allah, umpamanya, shalat, berpuasa, dan membayar zakat ... artinya, ia menunaikan tindakan-tindakan "materiil" sejalan dengan atau dalam rangka merealisasi keimanannya. Akan tetapi, pribadi yang membaca, umpamanya, sebuah *qashîdah* (atau menulis *qashîdah*) tentang kematian, tentunya ia tidak sedang menjalankan sebuah praksis. Artinya, ia tidak melakukan tindakan materiil yang sesuai dengan emosi estetikanya terhadap kematian. Bahkan ketika ia membaca (atau menulis) sebuah *qashîdah* mengenai cinta, mungkin ia tidak dapat menjalankan sebuah praksis "materiil" dengan cara yang sejalan dengan emosi estetikanya terhadap cinta. Puisi tentunya tidak mengasumsikan kesesuaian materiil dengan isinya. Ini bertolak belakang dengan agama, politik, atau hukum. Ide-ide penyair, sebagai subjek yang memproduksi puisi, tentunya bukan tindakan-tindakan materiil yang ia jalankan sebagai subjek yang melakukan tindakan-tindakan "materiil" tertentu.
3. Premis ketiga: hukum perbedaan atau perkembangan ketidaksejajaran, yang berarti bahwa perkembangan struktur "bawah" sudah barang tentu dan secara langsung tidak mengharuskan adanya perkembangan struktur "atas" (namun kebalikannya bisa diterima), hukum tersebut memungkinkan kita untuk mengatakan bahwa dimungkinkan puisi itu progresif dalam sebuah masyarakat yang mempunyai struktur "bawah" yang terbelakang, atau puisi itu terbelakang dalam masyarakat yang berstruktur "bawah" maju.

Oleh karena konteks pertama merupakan konteks masyarakat Arab maka untuk mengkaji persoalan ekspresi dan komunikasi harus diperhatikan poin-poin berikut ini:

a. Budaya dominan dalam masyarakat Arab, budaya masyarakat umum, adalah budaya tradisional terbelakang.

b. Puisi sebagai bagian yang relatif otonom dari ideologi budaya, sangat progresif dibandingkan dengan ideologi dominan.

c. Perkembangan ekspresi estetika yang relatif otonom itu memungkinkan diciptakannya bentuk-bentuk ekspresif yang tidak hanya melampaui bentuk-bentuk tradisional, tetapi juga mengharuskan dilakukannya peninjauan ulang terhadap dasar-dasar estetika tradisional dan terhadap makna puisi itu sendiri.

d. Perkembangan tersebut secara objektif menyebabkan keterputusan dari budaya dominan dan nilai-nilainya; dalam arti perkembangan tersebut menyebabkan diskontinuitas dari mayoritas puitika dominan.

e. Agar dapat menikmati seni, manusia tidak hanya memiliki budaya umum, tetapi juga, seperti kata Marx, memiliki budaya seni.

Berdasarkan premis-premis di atas untuk sementara saya akan membicarakan tentang persoalan kritik ideologis di seputar puisi dan bentuk-bentuk ekspresinya yang progresif. Persoalan tersebut kami rumuskan dalam pertanyaan berikut: Manakah yang lebih progresif dan "mampu" melakukan perubahan antara bentuk tradisional yang dimiliki secara bersama-sama di kalangan massa, maksudnya yang "dapat dipahami" oleh massa dan yang mengandung muatan progresif, dengan bentuk baru yang tidak dimiliki bersama dan sulit dipahami, namun ia juga mengandung muatan yang progresif? (Di sini saya membedakan antara bentuk dan isi dengan tujuan menyederhanakan dan menjelaskan). Jawaban yang dominan adalah yang memilih karya pertama, dan jawaban itu dalam pandangan saya adalah salah. Hal itu karena karya pertama terkait dengan efektivitas estetikanya yang memisahkan antara isi dengan bentuknya dan mengadopsi bentuk ekspresi yang sudah kadaluwarsa dengan alasan mudah. Pandangan ini melihat puisi dengan kriteria-kriteria eksternal. Ini sebenarnya merupakan sikap yang sama dengan sikap

keagamaan tradisional. Dan, sikap ini pula yang ditarik dan digeneralisasikan oleh “Era Kebangkitan”.

Kenyataannya, persoalan ini menyingkapkan dua jenis relasi dengan massa dominan dalam puisi Arab sekarang. Relasi yang pertama bersifat pujian secara umum dan diwakili oleh karya puisi model pertama. Sedangkan yang kedua bersifat kritis secara umum dan diwakili oleh karya kedua. Yang pertama bersifat misionaris-dogmatis sementara yang kedua bersifat kreatif-estetis.

Relasi pertama membawa penyair pada sikap berlebihan dalam memaksakan angan-angannya pada realitas. Ia berusaha dan menulis seolah-olah dalam kondisi revolusi yang sebenarnya. Hal ini mengingatkan pada gaya membanggakan para penyair masa lalu dan seolah-olah ia berbicara kepada massa bahwa ia mengubah kehidupan Arab secara menyeluruh. Penyair di sini mengilusikan realitas dan menyebarkan ilusi itu dengan semangat misionaris. Dari sini tampak puisinya merupakan ekspresi dari gejala patologis: puisi sebagai kompensasi atau hiburan atas ketidakmampuan dan kegagalan terus-menerus. Puisi itu merupakan revolusi dari sesuatu yang tidak ada revolusinya. Ia merupakan puisi–mengaburkan, puisi–opium. Ia merupakan kesia-siaan yang tertata secara retorik: cermin kata-kata yang dimengkilapkan oleh semangat. Dalam cermin itu, massa tidak menemukan harapannya, bahkan hiburannya. Puisi ini merupakan puisi yang masuk dalam bingkai tradisional terbelakang, baik isi maupun cara ekspresinya.

Relasi kedua menyingkapkan bahwa penyair memandang kerja reformatifnya sebagai keutuhan yang tidak terpecah-pecah. Ia hanya membedakan antarberbagai tataran dan caranya. Puisi, umpamanya, memiliki watak yang membuatnya unik. Oleh karena itu, ia memiliki sifat-sifat yang membedakannya. Selanjutnya, puisi memiliki karakteristiknya ketika disampaikan dan ketika diresepsi. Oleh karena itu, sang penyair mempraktikkan ekspresi dan memahami komunikasi berangkat dari kesadarannya terhadap watak tersebut di satu pihak, dan kesadarannya mengenai budaya moyangisme (tradisional) di

pihak lain. Dari sini penyair tidak memikat sang penerima-pembaca, sebagaimana adanya, dengan budaya moyangismenya, kemudian berbicara dengannya dengan cara yang didiktekan atau dipaksakan oleh budaya tersebut, tetapi ia memikatnya melalui potensinya sebagai kekuatan transformasi yang kuat dalam membentuk. Oleh karena itu, sang penyair berbicara dengannya dengan cara yang didiktekan oleh kekuatan tersebut. Dengan kata lain, ia tidak melihat puisi sebagai kebiasaan, tetapi sebagai potensi.

Penyair pada konteks relasi pertama mengaburkan alienasi pembaca, sementara pada konteks relasi kedua, penyair justru menyingkapkan alienasi tersebut. Jika yang pertama mengatakan kepadanya bahwa agama, sistem moral, dan tradisi ... yang ia warisi merupakan kebesaran agung tiada tara, sementara yang kedua mengatakan kepadanya bahwa Anda harus meninjau ulang secara mendasar terhadap kebesaran itu sebab ia menjadi sumber atau penyebab Anda teralienasi dari subjek Anda sendiri. Yang pertama mengatakan kepadanya bahwa cara-cara ekspresi yang dia warisi memiliki keindahan yang tak habis-habisnya, sementara yang kedua mengatakan kepadanya bahwa cara-cara ekspresi tersebut menyembunyikan bentuk-bentuk alienasi Anda. Oleh karena itu, Anda harus mengatasinya untuk mencari cara-cara di mana Anda tidak menemukan kebiasaan Anda, tetapi menemukan potensi Anda. Yang pertama menghiasi keindahan yang terwariskan, dan yang sudah siap pakai, sementara yang kedua mengatakan kepadanya: ciptakan keindahanmu secara khusus. Keindahan akan menjadi kreativitas, atau tidak.

Kritik ideologis terhadap puisi sendiri memunculkan persoalan-persolan seni dari sisi bagaimana kritik tersebut menangani karya puisi, artinya, dari sisi perkembangan, bukan dari sisi teoretis. Saya hanya menyinggung apa yang bagi saya tampak sangat penting dan bisa dipakai untuk menyorot persoalan ekspresi dan komunikasi, dan yang terkait secara langsung dengan persoalan tersbeut. Saya meringkas persoalan-persoalan tersebut sebagai berikut:

1. Jika penyair berbicara dengan pembaca sebagai potensi maka potensi ini bukan merupakan satu-satunya potensi, melainkan merupakan potensi yang berwajah banyak. Penyair berkata kepada pembaca bermula dari pengalamannya, bukan dari pengalaman pembaca. Namun demikian, hal ini tidak berarti bahwa sudah pasti ada kontradiksi antara dua pengalaman, melainkan maksudnya adalah bahwa puisi pertama-tama merupakan pergumulan—yang muncul dari subjek yang bergulat. Demikianlah, terkadang sang penyair berbicara kepada pembaca sebagai potensi angan-angan, sebagai potensi cinta, sebagai potensi usaha, sebagai potensi perlombaan dan pelampauan, atau sebagai semua potensi tersebut. Wajar apabila jenis penyampaian mengalami perubahan sejalan dengan kondisi yang ia alami, dan konsekuensinya berubah pola jenis resepsinya.

   Oleh karena pembaca Arab secara umum tidak memiliki budaya yang kaya, baik secara kuantitatif maupun kualitatif, maka tingkatan persoalan yang dialaminya adalah tingkatan sederhana; dalam arti tingkatannya dangkal dan general. Secara umum, tataran tersebut jauh dari wawasan yang disingkapkan ilmu pengetahuan dan pengalaman manusia modern. Penyair yang berkesempatan terlibat dalam wawasan tersebut tentu ia terpengaruh olehnya di dalam mengekspresikan. Oleh karena itu, ia harus menyimpan puisi dengan dimensi-dimensi budaya dan estetika yang sulit bagi pembaca untuk, secara objektif, menembusnya. Jika ada kritik diarahkan di sini maka kritik tersebut tidak boleh diarahkan pada puisi, tetapi harus diarahkan pada kekurangan dan ketidakmampuan dalam melakukan transformasi budaya umum.

2. Jika benar bahwa penyair berbicara kepada pembaca dari sisi bahwa ia merupakan potensi dan bahwa potensi itu banyak maka ada banyak pendapat mengenai tulisan puitik sesuai dengan keragaman penyair, kritikus, dan para apresiator puisi secara umum mengenai struktur psikologis dan rasional. Perbedaan seperti ini,

di bidang sensitivitas dan dalam mengekspresikannya, dapat ditemukan bahkan di antara para penyair yang terkait dalam satu ideologi. Ini artinya bahwa ada variasi atau perbedaan pada tataran ekspresi puisi dalam satu ideologi.

Hanya saja, kritik yang dominan jarang memperhatikan perbedaan ini. Saya bertanya, umpamanya: Apakah dalam Marxisme ada elemen yang menjadi rintangan bagi penyair Marxisme untuk menciptakan penyesuaian estetika bagi puisi cinta dengan segala dimensinya, bagi dunia mimpi, bagi masa depan, atau bagi penemuan sains? Jika ia, misalnya, tidak menulis secara langsung mengenai pertarungan kelas atau pergulatan dan masalah-masalah politik dan sosial sehari-hari, apakah itu berarti bahwa ia melawan masyarakat dan nilai-nilai kemajuan?

Evaluasi ideologis yang dominan berpendapat bahwa penyair yang menulis sebuah *qashîdah* tentang nasionalisasi, ejekan terhadap penjajahan atau feodalisme secara umum, adalah lebih revolusioner daripada penyair yang berusaha menciptakan dimensi estetika bagi puisi cinta, umpamanya, atau bagi kebebasan, atau bagi keterbukaan manusiawi dalam pengertiannya yang mendasar dan menyeluruh.

3. Benar bahwa puisi sebagai bagian dari "struktur atas" berinteraksi dengan "struktur bawah" yang bersifat ekonomi dan dengan relasi-relasi politiknya. Akan tetapi, benar juga bahwa yang dikondisikan tidak sama dengan kondisinya. Jika pertumbuhan rumput tergantung pada air maka rumput senantiasa merupakan sesuatu yang lain yang berbeda dari air. Manusia yang dikondisikan dengan kondisi-kondisi ekonomi dan sosial tidak sama dengan kondisi-kondisi tersebut. Jika tidak demikian, tentu saja manusia tidak mampu mengubah realitas atau menciptakan realitas baru. Dengan demikian, relasi-relasi dasar dalam "struktur bawah" membingkai puisi dan memberinya muatan, namun hubungan-hubungan itu tidak menciptakannya. Manusialah yang menciptakan ekonomi dan juga puisi. Kondisi-kondisi memang mempengaruhi proses

pembentukan, namun ia bukan pembentuk itu sendiri, dan bukan pula sesuatu yang membentuknya. Atas dasar ini, substansi manusia bukan sebagai yang dikondisikan, melainkan sebagai substansi yang lepas dari semua kondisi tersebut: bukan sebagai makhluk, melainkan sebagai pencipta. Substansi manusia terdapat pada kenyataan bahwa ia makhluk kreatif dan pembawa perubahan. Substansi budaya, pada gilirannya, terletak pada kreativitas yang membawa perubahan.

4. Nilai-nilai estetika tradisional yang ditarik ulang dengan mode baru—sehingga sang pembaca melihat sifat-sifat dekoratif yang menggiurkan yang kemudian ia konsumsi dengan mudah dan penuh nikmat—sebenarnya nilai-nilai tersebut merupakan sarana untuk membelokkan puisi di satu sisi, dan merupakan materi konsumsi di sisi yang lain. Setiap budaya konsumtif tidak bisa menjadi elemen perubahan. Sebaliknya, budaya ini terfokus pada kemapanan-kemapanan psikologis tradisional dan kemapanan-kemapanan nilai. Dengan demikian, budaya tersebut merupakan elemen yang menguatkan apa yang harus dihancurkan.

Dari sini kita dapat memahami bagaimana budaya konsumtif sama-sama berperan serta dalam menguatkan represi dan menghadang kebebasan. Selanjutnya, kita bisa menangkap alasan-alasan yang menjadikan sistem-sistem represif mendorong budaya konsumtif. Sistem-sistem tersebut menebarkan keyakinan bahwa seruan yang dikumandangkan oleh budaya ini sejalan dengan kebutuhan-kebutuhan yang sebenarnya. Lalu, budaya ini berdasarkan pada massa dan atas namanya menciptakan belenggu-belenggu yang menjerat massa. Budaya yang memakai ulang nilai-nilai tradisional dan yang didorong oleh sistem sebagai budaya legal dan kebutuhan primer memperlihatkan adanya praktik ideologis-represif yang dijalankan oleh budaya tersebut. Ia merupakan simbol bagi kekuatan yang membelenggu di arah masa lalu, bukan simbol bagi kekuatan yang mendorong dalam arah masa depan.

5. Bentuk baru berbenturan karena kebaruannya. Dengan kebaruannya itu, ia melampaui kekinian dan merupakan pemberontakan terhadap citra yang mapan. Dalam pengertian ini, bentuk baru bersifat "revolusioner". Letupan bentuk pada penyair menunjukkan keinginan untuk memisahkan dari realitas ideologis dan sosial yang represif. Setiap pembaruan formal—berbeda dengan yang tampak—masuk ke dalam bingkai praksis politik yang bertujuan mengubah realitas yang ada. Sementara mempraktikkan bentuk tradisional mengarah pada sikap berdamai secara emosional dan rasional dengan realitas. Dengan demikian, cara ekspresi itulah yang sebenarnya memperlihatkan arah politik yang benar. Politik rendah hanya akan memproduksi puisi jelek. Dari sini, arah politik yang ditunjukkan oleh *qashîdah* apa pun tidak mungkin benar kecuali jika arah seninya benar. Atas dasar ini, menolak modernitas sebagaimana tampak secara khusus pada cara-cara ekspresi, menunjukkan kecenderungan konservatif yang tujuannya kalau bukan bertahan dengan pemisahan tradisional antara bentuk dengan isi *ya* membaurkan dan berdamai dengan keduanya dengan cara palsu. Inilah yang mendominasi masyarakat Arab. Oleh karena itu, yang dominan dalam masyarakat ini tidak lain adalah informasi yang bersajak, permainan yang bermatra, dan estetika formal bermatra.
6. Bahasa puisi lama, seperti halnya hubungan-hubungan produksi lama, merupakan faktor alienasi dan pengasingan. Penyair yang menulis saat ini dengan cara-cara puitik lama tidak hanya asing dari diri dan masanya saja, tetapi juga berperan dalam membuat manusia teralienasi. Seorang penyair yang meyakini revolusi dan berusaha mengubah masyarakat secara mendasar, namun ia mengekspresikannya dengan bentuk-bentuk yang muncul dalam naungan feodal dan teokrasi, sebenarnya ia mengkhianati revolusi dan sekaligus mengkhianati manusia. Dengan tulisan itu, ia memperpanjang rentang sensitivitas dan nilai-nilai feodal dan teokrasi, serta menyematkan legalitas revolusioner terhadapnya

> sehingga menyiratkan bahwa ada pertemuan atau kesatuan antara teokrasi dengan revolusi. Suatu ketidaksejajaran aneh kalau sekarang kita melihat dalam masyarakat Arab terdapat banyak penyair yang mempercayai sosialisme dan komunisme dan mengekspresikan keyakinan mereka dengan cara-cara yang sama dengan yang dipakai oleh para penyair masa lalu yang mengagungkan kekhalifahan dan teokrasi.

Dalam hal ini saya harus menyinggung dua hal: *pertama,* bahwa kebaruan bahasa puisi atau revolusinya sudah barang tentu menyiratkan sikap melampaui bahasa puisi lama; *kedua,* bahwa pelampauan ini bersifat dialektik. Ketika yang baru melampaui yang lama maka pada saat yang sama ia—dengan satu atau lain bentuk—menjadi bersinar lewat yang lama itu sendiri.

Dari penjelasan di atas tampak bahwa puisi Arab yang dominan dan kritik puisi dominan serta apresiasi puisi yang dominan, semuanya hanya variasi atas puisi lama, kritik lama dan apresiasi lama. Bahkan, evaluasi ideologis saat ini terhadap puisi sebenarnya hanya variasi atas evaluasi ideologis-islami.

Dominasi produksi dan evaluasi puitik, pada tataran estetika hanya merupakan refleksi dari dominasi budaya tradisional pada tataran ideologis. Dominasi budaya ini merupakan konsekuensi wajar dari dominasi hubungan-hubungan sosial lama dan tradisional.

Dari sini, kita dapat mengatakan bahwa estetika yang dominan adalah estetika tradisional, estetika ketundukan terhadap kriteria. Ia merupakan anak ideologi keagamaan yang mengajarkan manusia bahwa ia tidak berada dalam watak uniknya, dan bahwa eksistensi yang sebenarnya berada di luar watak tersebut.

4

Demikianlah, ideologi tradisional yang diusung kembali oleh "Era Kebangkitan" dan digeneralisir tampak mempertahankan kelanjutan sesuatu yang tidak lagi membawa potensi untuk dilanjutkan.

Ideologi ini menyematkan pada realitas sesuatu yang asing bagi realitas. Ia memaksakan pada realitas agar bernafas dengan jantung buatan. Akhirnya, ideologi tersebut hanyalah justifikasi terhadap sikap represi pada manusia. Oleh karena itu, upaya meruntuhkan dan menghancurkan bentuk-bentuk estetikanya, khususnya pada fondasinya merupakan sumbangsih dalam menghancurkan dasar-dasar yang melandasi represi tersebut, terutama bahwa individu Arab senantiasa terbuang pada dua tataran: umum dan khusus, yang umum terkait dengan ideologi, dan yang khusus terkait dengan tataran yang akar-akarnya lebih dalam, tataran watak. Dengan kata lain, individu Arab hidup dalam dua kehidupan: umum yang tidak mampu menemukan dirinya yang sebenarnya dalam kehidupan itu, dan khusus yang tidak mampu merealisasikan dirinya lantaran berbagai jenis represi. Warisan ideologis yang dominan bertabrakan dengan keberadaannya di dunia sekarang, dunia modernitas dengan segala tuntutannya. Dalam konteks ini tampak negara sendiri hilang, bahkan seluruh masyarakat juga hilang.

Dalam kondisi tersia-siakan secara umum ini, tak ada kebebasan bagi orang Arab. Yang ada hanya kebebasan tunduk pada kekuasaan yang dominan dan pada ideologinya: “ya” terhadap apa saja yang dikatakan atau dilakukan kekuasaan. Kondisi ini sejajar secara keagamaan dengan *amîn*, sebuah kata tunduk terhadap apa saja yang diperintahkan oleh Allah.

Di sini, kebebasan orang Arab—padahal mereka sebenarnya belum terbebaskan—tidak berguna jika hanya pada tataran umum atau politik semata, tetapi mereka harus terbebaskan pada tataran khusus dari represi khusus. Setiap upaya pembebasan yang tidak mencakup aspek umum dan khusus secara bersama-sama dalam kehidupan individu Arab hanya akan memperparah alienasi. Dengan kata lain, pembebasan politis apabila tidak diiringi dengan pembebasan dari ideologi tradisional, bukanlah pembebasan. Hal itu karena pembebasan politis bukanlah pembebasan manusia secara total (Marx). Persoalannya adalah bahwa individu Arab tidak ter-

bebaskan dalam dirinya sendiri, bahwa ia tradisional dalam dirinya dan juga dalam relasi-relasi sosial, atau di luar dirinya semata.

Mental Arab penuh dengan dewa-dewa. Yang dapat dilakukan oleh penyair yang sebenarnya adalah berteriak di hadapan mereka dengan teriakan yang sama sebagaimana yang dinyatakan oleh Bromotheus, dan diadopsi oleh Marx: Aku membenci seluruh dewa. Dewa-dewa di sini bukan hanya dewa-dewa langit, tetapi juga dewa-dewa bumi. Bukan hanya dewa-dewa ekonomi dan politik, tetapi juga dewa-dewa sastra dan seni. Jika persoalannya adalah persoalan pilihan, bagi penyair tersebut akan lebih baik tetap tanpa pembaca daripada ia bernyanyi dalam istana para dewa itu. Menulis dengan bahasa para dewa yang dominan dan generalisasi itu tidak lain merupakan bentuk keterlibatan dalam menyebarluaskan rampasan seperti telah saya singgung.

Dari sini tampak bahwa tanda pertama bagi kebaruan puitik adalah menyampaikan keterputusan (diskontinuitas), kalau boleh dikatakan demikian. Maksudnya, menegasikan yang dominan dan generalisasi, menolak masuk di dalamnya dan memisahkan diri dari keseluruhan yang represif itu. Menolak atau menegasikan dalam pengertian tersebut merupakan tanda orisinalitas, sebagai tanda kebaruan. Hal itu karena hanya dengan menegasikan tampilan yang menipu dari keseluruhan yang represif itu kekuatan kreatif dalam masyarakat dapat dimunculkan. Di sini, menegasikan dengan sendirinya memiliki makna positif.

Harus ditegaskan di sini bahwa saya tidak bermaksud memisahkan puisi dari masyarakat banyak atau kehidupan umum, atau saya mengatakan bahwa puisi merupakan gejala yang mandiri. Hal itu karena puisi terkait secara organik dengan kehidupan umum. Yang ingin saya tunjukkan hanya bahwa puisi merupakan produk efektivitas tinggi. Ia menghasilkan pengaruhnya yang tepat hanya pada masyarakat yang mampu merespons efektivitas tersebut, maksudnya merespons massa yang berbekal budaya seni tinggi. Lebih-lebih

bahwa massa, pada tataran seni, tidak sama dengan massa pada tataran politik, umpamanya. Massa dalam seni tidak bisa bersifat kuantitas atau numerik.

Setiap penolakan terhadap modernitas puisi yang sebenarnya, dengan satu atau lain alasan, menyiratkan adanya keinginan mempertahankan nilai-nilai lama dari bahasa puisi, baik tetap mempertahankan pemisahan antara isi dengan bentuk, atau membaurkan antara keduanya, dengan pola yang memberi ilusi perubahan, yaitu pola palsu. Dengan demikian, menolak format yang benar-benar baru berarti menolak meledakkan realitas dan nilai-nilai budaya tradisional. Penolakan ini menegaskan bahwa mengadopsi model palsu ini tidak lain merupakan sarana yang dipakai struktur politik sekarang untuk menekankan represi yang dijalankannya atas nama tradisi.

Keberlanjutan struktur ekspresif lama ini menunjukkan keberlanjutan struktur budaya mental kuno. Dengan demikian, menghancurkan struktur ekspresif, yang secara seni muncul pada aspek bentuk, menunjukkan kebebasan dari struktur budaya lama. Atas dasar ini, membebaskan bentuk memperlihatkan keinginan membebaskan masyarakat. Hal itu karena bentuk (bingkai estetika), tidak hanya merepresentasikan relasi-relasi seni, tetapi juga merepresentasikan relasi-relasi sosial. Masyarakat secara objektif ada dalam struktur ekspresi, maksudnya dalam bentuk. Dari sini, nilai puisi tidak hanya terletak pada konsistensi politisnya, tetapi juga pada apa yang dilontarkan oleh visi-visinya, atau apa yang disingkapkan. Konsistensi menjadi ekspresi mengenai efektivitas estetika yang menyeluruh. Konsistensi puitik adalah konsistensi dalam menyingkapkan, bukan dalam memberikan ilustrasi.

Hanya dengan konsistensi ini saja akan terwujud upaya melampaui budaya warisan, melampaui struktur ekspresinya dan upaya menambatkan kaidah-kaidah baru untuk membangun tulisan baru.

Semua ini akhirnya menunjukkan bahwa persoalan-persoalan ekspresi dan komunikasi dalam masyarakat yang berubah-ubah seperti masyarakat Arab dan pengkajian terhadap persoalan-persoalan tersebut tidak akan sampai pada pengkajian yang benar-benar jelas. Hal itu karena persoalan-persoalan itu sendiri berubah-ubah. Oleh karena itu, sulit memperkirakan kondisi puisi Arab mendatang. Masa depan puisi ini tergantung pada kebebasan masyarakat Arab sendiri, kebebasan total secara objektif dan subjektif, sosial dan individual. Barangkali nilai yang ada pada puisi Arab terdapat dalam sejauh mana ia mengekspresikan potensi perubahan dalam masyarakat Arab, dan sejauh mana puisi itu memangku nilai-nilai dan wawasan-wawasan yang disimpan oleh kekuatan tersebut atau disingkapkan olehnya.

MODERNITAS/ PELAMPAUAN

1

Era Kebangkitan tidak memproduksi puisi, tetapi hanya mereproduksi bentuk formal puisi. Sekalipun ada yang dihasilkan oleh gerakan puitika Arab semenjak awal era ini hingga sekarang, baik puisi maupun prosa, namun estetika/retorika Baduwi masih tetap menjadi orientasi karyanya yang dominan. Kebanyakan puisi Arab sekarang merupakan perpanjangan dari puisi di era kebangkitan. Artinya, ia merupakan perpanjangan dari yang mapan. Puisi nasionalisme merupakan perpanjangan dari puisi patriotisme (*hammâsah*). Puisi kritik yang berbicara tentang masyarakat Arab merupakan perpanjangan dari puisi politik dan puisi ejekan (*hijâ'*) serta puisi pengaduan (*syakwâ*). Begitu juga puisi cinta merupakan perpanjangan dari puisi Imri' al-Qais, Umar bin Abi Rabiah, atau Jamal Butsainah.

Adapun yang saya maksudkan dengan perpanjangan adalah puisi tersebut memuat ruang dan waktu model pertama. Pengalaman ini tidak membangun dimensi perbedaan bahkan dalam bentuknya sekalipun. Jika kita kecualikan beberapa contoh yang jumlahnya tidak banyak, dan pengecualian bukan merupakan kaidah, kalimat puitik yang menjadi orientasi gerakan puitika sekarang adalah

kalimat puitika lama. Perbedaan yang mencolok di sini adalah bahwa puisi yang tidak bermatra berusaha membungkus karakter-karakter matra, sedangkan puisi bermatra justru berusaha membungkus karakter-karakter yang tidak bermatra. Demikianlah, terkadang kita menemukan seorang penyair menulis prosa yang lebih mendekati Hasan bin Tsabit, umpamanya, daripada penyair lain yang menulis matra. Ini berarti bahwa perubahan bentuk merupakan tipuan dan tidak mencukupi. Ini juga berarti bahwa pengalaman puitika baru memiliki bentuk yang terpisah dari isi, persis seperti pengalaman puitika lama. Bentuk "baru' benar-benar menjadi bingkai dan juga telah menjadi wadah. Di sini yang berlaku bagi bingkai puisi juga berlaku bagi bingkai prosa.

Demikianlah, kita melihat para penyair yang menulis *wazan* (matra) cenderung pada prosa (tulisan), dan mereka yang menulis prosa cenderung pada retorika (bermatra). Mereka semua merupakan orator yang menari-nari. Kebanyakan dari mereka mengkritik retorika (alamiah, spontanitas) sementara mereka sendiri menuntut alamiah, spontanitas ... dsb, dalam pengertian mereka cenderung pada "puisi hati" dan menolak "puisi pikiran". Pemisahan ini sederhana, romantisisme dalam tingkatan paling rendah, di samping juga tradisionil.

Mari kita ambil beberapa contoh:

1. Pertama-tama mengenai bahasa. Keyakinan secara *a priori* terhadap kemukjizatan bahasa puisi lama menyebabkan bahasa menjadi institusi yang otonom dari segala sesuatu. Pada saat tugas-tugas dan tujuan-tujuan tulisan beragam dan berubah-ubah karena keragaman dan perubahan situasi, bahasa semakin otonom sebagai institusi, dan semakin mapan. Kemapanan ini memiliki dua kesimpulan: *pertama,* keterasingan bahasa dari kegiatan yang berpengaruh dalam masyarakat sehingga bahasa menjadi dunia kata-kata yang berhadapan dengan dunia realitas hingga kata nyaris menjadi tulisan tanpa makna. *Kedua,* transformasi penulis (penyair) menjadi pribadi yang tidak bergerak

dalam kehidupan, dalam bergumul dengan realitas, tetapi bergerak dalam kata-kata dan bergumul dalam merumuskannya. Di sinilah arti penting yang disematkan kritik lama terhadap kata dalam puisi dan prosa. Tulisan, menurut kritik ini, merupakan keterampilan kata-kata. Oleh karena sarana di sini (kata-kata) menjadi tujuan maka menjadi keniscayaan jika puisi itu repetisi. Jika kita arahkan perhatian pada buku-buku kritik Arab, kita akan menemukan bahwa buku-buku tersebut kira-kira menyepakati bahwa puisi merupakan pengalaman dalam merumuskan kata-kata, bukan pengalaman dalam memandang kehidupan, manusia, dan dunia. Barangkali dalam hal ini terkandung penjelasan mengapa penyair Arab mengabaikan dunia: ia tidak bertindak sekalipun untuk menafsirkannya. Lebih-lebih lagi ia tidak berusaha untuk mengubahnya.

Dari sini kita dapat memahami bagaimana kritik lama tidak memberi peran fondasional pada puisi, malahan ia berpandangan bahwa perannya adalah menerima dan memangku bangunan atasnya: ia tidak berpandangan, melainkan melukiskan—memuji—mengejek—dan seterusnya. Ini berarti bahwa penyair menulis tanpa menulis: ia tidak mempermasalahkan pengaburan apa pun terhadap budaya dominan. Ini artinya bahwa ia menulis dengan suatu bahasa yang merupakan sejenis "non bahasa". Maksudnya, ia mempergunakan bahasa puisi sebagai "barang" jadi, tidak meletupkan relasi-relasi dan menciptakan bahasa puisinya yang khas. Oleh karena itu, bahasa menjadi pola. Bahasa—pola menuntut pada format—pola dan pada ekspresi—pola. Ketika membaca ontologi puisi "modern", kita melihat bahwa semua itu nyaris berupa satu kalimat dengan satu nada.

Dalam pandangan puitika modern, kreator tidak menulis sebagaimana ia berbicara, sebaliknya ia berbicara sebagaimana ia menulis. Ia melampaui bahasa tulisan berdasarkan ujaran menuju bahasa baru: bahasa ujaran berdasarkan tulisan. Ini artinya mengosongkan kata-kata dari muatannya yang biasa, dan men-

cabut kata-kata dari konteksnya yang umum. Daripada sang penyair menjadi bagian dari bahasa biasa, bahasa menjadi bagian dari sang penyair. Dengan pengertian ini kami mengatakan: yang menjadi dasar penyair bukanlah puisi. Demikianlah, bahasa menjadi tempat sang penyair menampilkan diri, bukan sebagai penjaranya: ia tidak mengenakannya, tetapi ia menampilkan diri padanya. Dengan demikian, ia menjadikannya dasar: bahasa dilahirkan bersama dengan setiap kreator. Bahasa kreator tidak berasal dari ujaran yang sudah ia ucapkan, melainkan muncul dari kenyataan bahwa manusia secara substansial dikenal, di antara semua makhluk, sebagai orang yang berbicara. Bahasa kreator berasal dari sumber, bukan dari yang muncul setelah sumber. Ia tidak lahir dari sesuatu yang terakumulasi, tetapi dari sesuatu yang belum terakumulasi. Dengan kata lain, bahasa kreator tidak muncul dari rangkaian ide, simbol, dan format yang sudah ada sebelumnya, tetapi muncul dari seorang kreator yang karena keunikan kreasinya tampak seolah-olah ia membangunnya untuk pertama kalinya. Demikianlah, bahasa kreator, simbol, dan dimensi-dimensi bahasanya tidak berasal dari bahasa yang mendahuluinya, tetapi simbol dan dimensi-dimensinya muncul dan tumbuh bersama dengan bahasanya. Kita tidak memahaminya dengan cara kembali pada sumber-sumber yang mendahuluinya (mitos-mitos, Taurat, puisi Arab, atau Barat ...), tetapi kita dapat memahaminya dengan cara menyelami bahasa kreator itu sendiri.

2. Kedua mengenai dimensi waktu. Waktu dalam pengalaman puitika baru adalah waktu yang sama dalam puisi lama. Ia bukan dimensi internal dalam sesuatu yang menciptakannya dan memperkayanya, melainkan merupakan takdir eksternal yang merusak kehidupan, menghancurkan kesempurnaan dan melalap segala sesuatu. Waktu senantiasa mengandung bencana. Waktu dalam perspektif ini merupakan waktu romantisisme. Apakah *qashîdah* baru bergerak dalam tataran sosiologis, tataran

psikologis, atau tataran repetisi-memorial, *qashîdah* tersebut bergerak dalam bingkai waktu tersebut, waktu adalah takdir/eksternal. Konsep mengenai waktu ini menempatkan kita pada bingkai takdir dan menjauhkan kita dari sejarah; dalam arti, konsep tersebut menempatkan kita dalam bingkai pandangan tradisional yang mengatakan bahwa segala penderitaan dan kejahatan bersifat "alamiah" yang tidak dapat dihindari. Pandangan baru (puitika) mengatakan bahwa penderitaan dan kejahatan "bukan bersifat alamiah" sehingga ia dapat dihindari. Pandangan baru adalah keluar dari takdir alam dan masuk ke dalam kehendak manusia. Ia keluar dari kemapanan menuju perubahan. Ia keluar dari pertarungan-pertarungan dan kontradiksi-kontradiksi mental, dan masuk ke dalam dunia pertarungan dan kontradiksi kehidupan. Ia merupakan keyakinan bahwa manusia mampu mengubah dirinya dan juga alam, mampu membuat sejarah. *Qashîdah* baru dari perspektif ini akan menjadi pentas dunia.

3. Contoh lain, kebanyakan mereka yang mempraktikkan tulisan puitik di era sekarang ini lahir dari pandangan yang mengatakan bahwa puisi hanyalah ekspresi alamiah mengenai realitas. Mereka mempertahankan pandangan tersebut dan terus-menerus memaklumkan pandangan itu serta mengulang-ulangnya. Ini merupakan pandangan tradisional kuno yang lahir dari konsep waktu sebagai takdir.

   Posisi puitika yang tepat adalah posisi yang menegaskan sebaliknya: puisi baru adalah puisi yang bertentangan dengan realitas. Dalam masyarakat seperti masyarakat Arab, yang terasingkan pada semua tataran—puisi dan seni secara umum—harus berlawanan dengan realitas, meruntuhkan semua ilusi-ilusi realitas.

2

Dari sini kita harus mengkaji ulang secara mendasar dalam memberikan evaluasi terhadap "Era Kebangkitan". Meskipun

penamaan ini berasal dari "Barat", di samping bahwa permulaan era ini didefinisikan (mulai) dengan masuknya Barat ke Mesir secara militer, yang diwakili oleh Napoleon pada 1798, namun antara "kebangkitan Arab" dengan "Kebangkitan Barat" tidak ada landasan yang sama. Kebangkitan Barat tidak berangkat dari sumber lama Kristiani-Barat, tetapi berangkat dari sumber yang berbeda, Yunani-Paganistik. Terakhir, kebangkitan tersebut berhasil menciptakan revolusi total secara budaya dan sosial. Sementara kebangkitan Arab sama sekali belum pernah berhasil mewujudkan langkah mendasar yang memberikan jalan bagi perubahan masyarakat Arab untuk mewujudkan revolusi tersebut. Selain itu, kebangkitan Arab "menghidupkan kembali" jawaban-jawaban lama mengenai persoalan-persoalan "baru": dalam arti bahwa kebangkitan Arab memperkuat gerakan eklektisisme, pada saat gerakan tersebut memperdalam kontradiksi-kontradiksi antara oposisi-oposisi biner: agama/nalar, kenabian/teknik ... dst.

Selain itu, dapat kami tambahkan bahwa kebangkitan Arab memperdalam keyakinan pada orang Arab bahwa apa yang baru hanya khusus bagi non-Arab saja, baik yang baru itu adalah cara hidup maupun cara berpikir. Dengan demikian, pembicaraan bagi orang Arab mengasumsikan adanya perlawanan dengan Barat—dengan dunia yang berbeda. Dari sini, kita dapat memahami mengapa perselisihan antara kelompok konservatif dan pembaru, antara yang kuno dengan yang modern dalam masyarakat Arab—sejak dahulu hingga sekarang—diiringi dengan perdebatan mengenai Timur dan Barat, mengenai sifat hubungan antara keduanya.

Dalam perspektif ini, kita mengetahui mengapa peradaban Barat memberikan perhatiannya pada perubahan, maksudnya kritik, penelitian, dan upaya mengkaji ulang secara terus-menerus terhadap ide-ide yang lama dan kondisi-kondisi sebelumnya. Kita dapat memahami mengapa peradaban tersebut didasarkan pada gerak keresahan, mempertanyakan dan kreativitas.

Sebaliknya, dalam perspektif ini pula kita dapat memahami mengapa peradaban Arab, menurut pandangan yang telah kami paparkan, memberikan perhatiannya pada kemapanan, maksudnya meniru dan menukil. Mengapa peradaban ini didasarkan pada tafsir dan imitasi. Mengapa perselisihan antara konservatif dan pembaruan dipandang sebagai bukti krisis dan kehancuran, bukan sebagai tanda keabsahan dan kejelasan.

Secara ringkas, kita dapat memahami mengapa peradaban Arab[1] didasarkan pada upaya menarik ulang dan mencari keselamatan, sementara peradaban Barat berdiri atas dasar upaya petualangan dan penyingkapan.

Setiap ekspresi mengenai realitas merupakan jenis metafora. Hal itu karena ekspresi merupakan pertemuan imajinatif antara pemikiran dan realitas. Ekspresi akan semakin mendalam ketika pertemuan itu bersifat dialektis. Akan tetapi, bahkan dalam kondisi demikian, ekspresi senantiasa merupakan jenis metafora; dalam arti ia merupakan bentuk khusus pemahaman dan konsep mengenai realitas. Kesalahan dalam tradisionalitas "kebangkitan" adalah bahwa ia menyatukan antara realitas dengan konsepsi tradisional, yaitu ekspresi tradisional. Dalam hal ini ia menyatukan antara materi yang berubah-ubah secara terus-menerus dan tanpa henti dengan format imajinatif—ekspresif yang unik dan terbatas, yang tidak mungkin dapat mewadahi sifat ketidakberhinggaan materi—realitas ini. Dari sini muncul penegasan para penyair "kebangkitan" mengenai kesamaan antara format ekspresif lama dengan realitas yang terus-menerus berubah. Kesamaan seperti ini tidaklah mungkin. Hal itu karena bentuk-bentuk ekspresi tidak terhingga, sebagaimana realitas juga tidak terhingga. Dengan kata lain, "sistem ujaran" tidak dapat menjadi sempurna, sebagaimana "sistem organik", tetapi ia senantiasa

---

[1] Ketika mempergunakan ungkapan "Peradaban Arab", maksud saya bukan peradaban tersebut sebagai keseluruhan dengan berbagai macam prestasinya, melainkan maksud saya adalah karakter umum di satu sisi, dan karakter yang dominan dan menjadi orientasi di sisi lain, serta terus-menerus sebagai agen yang dominan.

terbuka sebagaimana masyarakat manusia yang merupakan suatu sistem yang tidak pernah menjadi sempurna, tetapi senantiasa melengkapi.

3

Upaya mengkaji ulang "kebangkitan" dan puisinya mengharuskan adanya upaya mengkaji ulang terhadap makna bahasa puitika.

Puisi bukanlah esensi. Tidak ada puisi secara mutlak. Ada teks tertentu yang bagi penyair tertentu bisa bersifat puitik dan bisa juga tidak. Secara mendasar dan objektif puitika didefinisikan melalui bahasanya, bukan melalui pemikirannya. Sebab, jika ia didefinisikan melalui pemikirannya sudah barang tentu tidak diperlukan adanya bahasa tertentu, puitik. Praktik manusia terhadap puisi, dalam bentuk menulis dan mengapresiasi, mengandung arti ada bahasa yang dianggap sebagai puitik, sebagai lawan dari bahasa yang dianggap sebagai nonpuitik. Artinya, praktik tersebut memperlihatkan adanya perbedaan pada tataran-tataran ujaran.

Dengan keterangan di atas tidak berarti bahwa bahasa puisi lepas dari pemikiran. Adapun yang saya maksudkan adalah bahwa bahasa tersebut bukan kata-kata atau ekspresi-ekspresi di satu sisi, yang di sisi lain penuh dengan pikiran-pikiran. Dengan kata lain, maksud saya adalah bahwa bahasa dalam puisi bukan wadah bagi pikiran-pikiran sebagaimana dalam sains atau prosa secara umum. Bahasa puitik merupakan jalinan ujaran secara khusus, atau struktur khusus di mana kata-kata, pikiran-pikiran, perasaan-perasaan, dan wawasan-wawasan membaur dalam satu intuisi dan satu tuangan.

Dengan demikian, yang penting sebelum berbicara mengenai teks puitik apa pun dan juga perannya, adalah melihat: apakah teks tersebut benar-benar puisi atau bukan, serta melihat, jika ia memang puisi, sejauh mana nilai puitiknya.

Bagaimana kita mendefinisikan puitika dalam teks?

Ini pertanyaan lama. Jawaban terhadap pertanyaan itu bervariasi atau tetap tak berubah, sesuai dengan fase-fase sejarah, dan sejalan dengan perubahan waktu dan kondisi peradaban. Dalam tradisi Arab terdapat dua jawaban: yang *pertama* bersifat deskriptif-eksternal, sementara yang *kedua* bersifat analitik, yang menyandarkan analisis-analisisnya pada struktur teks itu sendiri.

Oleh karena kita tidak bisa memahami kondisi kekinian puisi kita kecuali dalam perspektif masa lalu maka kita harus menghadirkan dua jawaban tersebut terlebih dahulu.

Jawaban *pertama* bersifat deskriptif dan didefinisikan oleh semua sarjana dengan mengatakan bahwa puisi adalah ujaran yang bermatra dan berima. Jawaban/definisi ini tidak lagi, sebagaimana pandangan saya, memiliki nilai yang pasti dalam mendefinisikan perbedaan kualitas antara puisi dan prosa. Jawaban ini sudah lewat bagi praktik puisi Arab modern. Hanya saja, ada perbedaan yang harus disinggung di sini: meskipun kita telah melewati definisi itu melalui praktik pada tataran kreativitas, namun tampak bahwa pada tataran struktur budaya dominan dan segala institusinya kita hanya melewatinya di permukaan saja. Kebanyakan di antara kita masih berpikir mengenai puisi, menulis, menikmati, dan memberikan evaluasi dalam perspektif dan kriteria yang terkait dengan jawaban tersebut.

Jawaban *kedua* menggoncangkan jawaban pertama dan merintis untuk melampauinya, namun dengan jawaban itu sendiri tidak melampauinya secara mendasar. Menurutnya, puisi adalah yang bermatra dan berima. Akan tetapi, masih menurutnya, puisi tidak lagi semua ujaran yang bermatra dan berima. Dengan kata lain, matra dan rima tidak lagi merupakan kriteria kualitas bagi puisi. Jawaban ini menuntut hal lain yang niscaya, yang ada dalam teks agar kita dibenarkan menamainya sebagai puisi. Ini secara implisit menegaskan bahwa ada teks-teks yang bermatra dan berima, namun bukan puisi.

Jawaban ini dibangun oleh para penyair sendiri, dan kemudian diikuti oleh beberapa kritikus. Abd al-Qahir al-Jurjani, misalnya, merupakan tokoh pertama yang berusaha merumuskannya secara teoretis.

Al-Jurjani berpendapat bahwa puitika teks tidak berasal dari bentuk matra dan rima, tetapi berasal dari apa yang ia sebut sebagai metode *nazhm*. Maksudnya adalah komposisi yang diambil kata-kata. Inilah yang sekarang kita sebut dengan cara menyampaikan atau mengekspresikan, atau struktur ujaran.

Al-Jurjani dalam rangka menjelaskan puitika teks membedakan dua makna, yakni rasional dan imajinatif. Yang pertama didefinisikan oleh al-Jurjani sebagai makna yang "berfungsi sebagai dalil dan manfaat. Dia menggambarkannya sebagai "yang mapan" dan "yang jelas". Dia menilainya dengan mengatakan: "secara substansial dan esensial puisi sama sekali tidak berkaitan dengan itu". Dia memberikan alasan mengenai penilaiannya itu dengan mengatakan bahwa penyair di sini "menyampaikan makna-makna yang sudah dikenali", dan bahwa ia "menangani bahan-bahan dasar sebagai benda-benda mati, tidak bertambah dan tidak berguna seperti perempuan cantik namun mandul, dan seperti pohon indah yang tidak berbuah.

4

Al-Jurjani mendefinisikan makna imajinatif sebagai "sesuatu yang tidak dapat dikatakan sebagai benar, dan apa yang ditegaskan itu pasti, dan yang dinegasikan itu pasti negatif. "Caranya bervariasi dan polanya banyak. Tidak dapat dihitung kecuali hanya kira-kira, dan tidak bisa diklasifikasikan." Ia mengatakan bahwa penyair menemukan dalam imajinasi "jalan untuk berkreasi, menambah dan memulai menciptakan citra dan meninjau ulang. Di dalamnya seperti ada barang tambang yang dihasilkan dan tidak pernah habis."

Definisi-definisi ini memuat poin-poin dasar sebagai berikut:

1. Realitas, dengan segala peristiwa dan fakta-faktanya yang mapan, bukan merupakan kriteria bagi kebenaran puisi. Kesesuaian dengan realitas bukan merupakan norma bagi puitika atau keindahan puisi. Puisi memiliki realitas lain, bukan realitas indriawi yang sudah tersedia dan langsung. Dia dicari dan dievaluasi dalam perspektif realitas lain, dan melalui keunikannya.
2. Definisi-definisi final tentang puisi tidak dapat dibuat. Ia selalu lepas dari setiap definisi. Hal itu karena ia bukan sesuatu yang mapan, yang berbicara tentang sesuatu yang tetap, melainkan ia merupakan gerak yang terus-menerus karena kreativitas terus-menerus.
3. Puisi berasal dari cakrawala yang tak terhingga. Hal itu karena ia tidak muncul dari sesuatu yang sudah dikenali sebelumnya, tetapi dari sesuatu yang tidak dikenali, yang tidak tersingkap secara final karena ia senantiasa perlu diungkapkan. Dengan demikian, syarat puisi adalah apabila ia dapat menyingkapkan kepada kita sesuatu yang belum dikenali sebab puisi yang menyuguhkan sesuatu yang sudah tersingkap dan dikenali maka ia hanyalah penataan lain dari sesuatu yang sudah kita kenali, dan formulasi mapan dari apa yang telah kita beritakan. Maksudnya, ia hanya rasional, dan tambahan saja, dan pada gilirannya tidak akan pernah menjadi puisi.
4. Dengan demikian, puisi tidak diberitakan, tidak pula menarasikan, tidak juga mentransfer pikiran-pikiran, tidak muncul dari akal dan nalar, tidak juga dari kebiasaan dan tradisi, tetapi ia memberikan inspirasi, memberi isyarat dan petunjuk. Ia membukakan bagi pembaca cakrawala citra dan membangunkan iklim imajinasi bagi pembaca.
5. Jika makna rasional (memakai kosa kata-kosa kata sebagaimana adanya secara denotatif) maka makna imajinatif berarti memakai kosa kata-kosa kata dengan cara yang menyimpang dari makna denotatif. Artinya, ia menyimpang dari makna asal pemakaiannya dan menggantikannya dengan makna-makna dan isyarat-isyarat serta nilai-nilai baru.

Saya ambil sebagai contoh: Abu Tamam mengatakan:

> Ketika aku menelanjangi harapannya yang begitu segar
> Seolah-olah aku menuangkan air pada waktu

Ketika berbicara mengenai hujan di musim semi, Abu Taman mengatakan:

> Hujan karenanya kesadaran menjadi larut
> Di belakangnya kesadaran nyaris turun deras karena kenikmatannya

Ibn Thabathaba memberikan ilustrasi tentang siang hari:

> Sering kali siang hari, sore harinya
> Menyeruput kerinduan-kerinduan dari mentarinya

Dzû ar-Rummah berbicara tentang musafir:

> Dia disiram kantuk dan dituangi gelas kantuk
> Kepalanya sujud kepada agama kantuk sejak penghujung malam

Asy-Syarif al-Uqail menggambarkan kerinduannya kepada sang kekasih serta rasa cintanya kepadanya dengan mengatakan:

> Segala sisinya telah menjadi sempit bagiku
> Aku tak bisa mendiami hamparannya tuk mencium

Penyair dalam contoh-contoh di atas mengeluarkan kata-kata dari makna aslinya; dalam arti ia membuatnya menyimpang dari yang biasa. Ia mengosongkan kata-kata tersebut dari makna-maknanya yang lama dan mengisinya dengan makna-makna baru dalam rangka menamai sesuatu yang belum disebut oleh siapa pun sebelumnya. Ini artinya bahwa sulit mengekspresikan sesuatu melalui realitas apa adanya seperti diekspresikan dalam contoh-contoh tersebut. Yang dimaksud dengan realitas apa adanya di sini adalah kata-kata yang bermakna menurut makna aslinya. Oleh karena itu, kita tidak dapat memahami contoh-contoh tersebut dalam perspektif penafsirannya secara rasional atau logis, maksudnya dengan cara menjadikan realitas dan apa adanya

sebagai kriteria kebenaran atau kepuitikannya. Untuk dapat memahaminya secara puitika kita harus menggunakan interpretasi terhadapnya, dalam pengertian bahwa kita tidak boleh menafsirkannya secara harfiah, melainkan secara simbolik. Inilah yang dalam estetika kuno disebut dengan metafora, dan yang sekarang kita sebut dengan "bahasa puitik". Bahasa inilah yang memungkinkan sang penyair menyebut "ciuman" dengan unta, tubuh kekasihnya sebagai hamparan (lapangan), dan mengatakan bahwa lapangan itu terlalu sempit untuk dapat memuat ciuman-ciumannya. Kritik Arab lama menjelaskan gejala penggunaan metafora karena "ketika hati berhadapan dengan ungkapan yang tidak sempurna maksudnya maka ia terdorong untuk menyempurnakannya, namun jika ia berhadapan dengan ujaran yang sudah jelas maksudnya (sebagaimana dalam konteks makna rasional) maka tidak ada jalan sama sekali untuk merindukan." Dengan demikian, metafora melahirkan kerinduan untuk mengetahui apa yang tidak diketahui, maksudnya untuk mendapatkan kesempurnaan. Jadi, puisi dalam perspektif ini adalah sesuatu yang dapat menciptakan kerinduan yang tak berhenti pada kesempurnaan yang juga tak terhenti.

Berikut ini merupakan revolusi estetika-puitik dalam tradisi kita. Revolusi itu diformulasikan oleh Abu Nuwas, sebagaimana telah saya singgung dalam "buku kedua"[§] dalam bait-bait yang dapat membentuk bahasa puitik. Di sini saya ingin menuliskannya kembali untuk yang kedua kalinya. Ia mengatakan:

> Hanya saja aku mengatakan
>
> Angan-anganku yang mendatangiku tidak diterima oleh keyantaan

---

§ Lihat pada buku kedua halaman 182. Ada perbedaan penulisan antara yang terdapat dalam buku kedua dan keempat. Pada buku kedua, puisi tersebut ditulis sama seperti model penulisan puisi Arab yang bermatra dan berima, akan tetapi dalam buku keempat, penulisannya diubah oleh Adonis dengan mengubah puisi yang umumnya satu bait terdiri dari dua potong menjadi satu potong-satu potong.

Menarik hatiku lantaran satu hal yang tersusun
Dalam satu kata, beragam makna
Mendekam dalam angan-angan
Hingga tatkala kudatangi
Kudatang di tempat penuh teka-teki
Seolah aku mengikuti sesuatu yang bagus
Di depanku, namun ternyata tidak jelas.

Secara mendasar revolusi ini didasarkan pada pendapat bahwa bahasa puisi menyingkapkan kemungkinan, atau masa depan; bahwa masa depan tiada batas; bahwa bahasa puisi, sebagai konsekuensinya, selalu mentransformasi dunia dan senantiasa mengubah realitas dan manusia.

Revolusi estetika-puitik ini bergerak atas dasar revolusi pemikiran yang bertentangan dengan budaya yang didasarkan pada perspektif keberakhiran alam; dalam arti ia didasarkan pada perspektif yang memandang bahwa dunia itu dikenali, tidak ada yang tidak dikenali; bahwa tugas manusia adalah menjelaskan, dan pada gilirannya waktu bukan wilayah untuk menyingkapkan sesuatu yang belum tersingkapkan, dalam bidang pengetahuan, melainkan waktu merupakan kesempatan yang diberikan kepada manusia untuk mengenali yang diketahui.

Akan tetapi, jika kriteria al-Jurjani mengenai puitika puisi menganulir puitika kebanyakan karya puisi Arab, dulu dan sekarang, lantas bagaimana dengan kriteria puisi baru yang memanfaatkan al-Jurjani, dan menambahkan dimensi-dimensi lain yang jauh lebih menelisik ke dalam persoalan puisi dan jauh lebih komprehensif?

Agar kita dapat menjelaskan dimensi-dimensi dari kriteria baru tersebut, harus ditegaskan, khususnya yang berkaitan dengan pembicaraan seputar puisi saat ini, tentang prinsip berikut: sebelum mengkaji sifat revolusi teks puisi atau tidak adanya sifat tersebut,

mengenai masyarakat kebanyakan maupun elitnya, tentang sifat progresivitas atau reaktifnya, layak bagi seorang peneliti untuk pertama-tama mempertegas sifat puitikanya. Sekarang ini jarang kita temukan seorang peneliti puisi yang bergerak dari prinsip dasar ini. Setiap "ontologi puisi" yang dipublikasikan, bahkan setiap *qashîdah* yang diterbitkan, dapat dianggap sebagai puisi lama. Dalam hal ini terdapat banyak faktor serampangan dan kekacauan dalam kritik, baik dalam memahami maupun memberikan evaluasi.

Tidak adanya penegasan mengenai prinsip ini menyebabkan menumpuknya kajian-kajian puisi yang tidak bernilai seputar "puisi" yang bukan puisi. Faktor inilah yang menyebabkan—di kalangan sastra—menyebarnya penilaian-penilaian kritis dan evaluatif yang mengaburkan cita rasa dan pemahaman, serta menciptakan iklim atas nama puisi, yang bertentangan dengan puisi.

Dari penilaian-penilaian itu, ada kesepakatan "para kritikus modern" mengenai "kolera", sebuah teks yang ditulis oleh Nazik al-Malaikah pada 1947. Teks tersebut dianggap sebagai awal mula puisi Arab modern. Tidak ada satu pun kritikus, di antara mereka, yang memperhatikan sejenak dengan menanyakan: apakah teks tersebut memang benar-benar puisi? Sayangnya, akan menjadi tampak jelas bahwa pendapat yang tepat adalah siapa pun yang secara mendalam mempunyai perhatian terhadap puisi atau memiliki pengalaman dalam menikmati dan memberikan kritik, tidak hanya akan menurunkan teks tersebut secara keseluruhan dari bingkai puisi baru, tetapi juga menurunkannya dari bingkai puisi. Ia akan mengatakan mengenai puisi itu sebagaimana yang dikatakan oleh al-Jurjani mengenai teks-teks yang seperti itu: "sama sekali itu bukan puisi."

Sebagaimana kita menulis sejarah mengenai gerakan puisi modern berdasarkan teks bukan puisi, kita juga menuliskan sejarah puisi revolusioner, puisi revolutif, atau puisi realis melalui teks-teks yang sama sekali bukan puisi, dan konsekuensinya sama sekali juga bukan revolusi. Lebih dari itu, sebagian di antara kita menjadikan

teks-teks itu sebagai kriteria-kriteria bagi puisi revolusi dan puisi rakyat revolusioner.

6

Bagaimana kita mengenali puitika teks, atau karakteristik puitik? Jawaban atas pertanyaan ini dilontarkan secara mendalam oleh al-Jurjani. Dalam hal ini ia merupakan pioner, bukan hanya bagi kritik Arab, tetapi juga bagi kritik puisi modern di dunia modern.

Upaya untuk memberikan jawaban ini sebenarnya hanya pengembangan dan pemekaran dari benih-benih yang diletakkan oleh al-Jurjani. Upaya di sini didasarkan pada pembedaan antara fungsi-fungsi ujaran. Fungsi-fungsi tersebut ada tiga, yakni: informatif (pemberitahuan, novel ...), argumentatif (analisis, pembuktian ...), dan imajinatif (estetik, puisi ...).

Pembedaan ini, pada gilirannya, didasarkan pada pembedaan linguistik, namun menurut watak bahasa sendiri. Fungsi *a priori* dari bahasa adalah menamakan sesuatu dengan namanya. Meski demikian, dalam banyak kasus fungsi ini memakai suatu cara yang mendasarkan pada penamaan sesuatu tidak dengan namanya; dalam arti cara ini menamakan sesuatu dengan nama lain yang berbeda. Puisi Jahiliah (yang banyak didengungkan dengan penuh kebanggaan tanpa mereka sadari) penuh dengan cara-cara seperti itu. Al-Qur'an juga demikian, penuh dengan pemakaian cara-cara itu. Demikian halnya dengan puisi Arab di berbagai masanya.

Dengan kata lain, sekalipun bahasa setiap manusia ingin bersifat logis, namun bahasa yang dimunculkan dengan cara seperti itu tidaklah logis, dalam pengertian bahwa kita tidak dapat memahaminya kecuali jika kita menganggapnya bertentangan dengan logika; bertabrakan dengan fungsi bahasa biasa.

Saya akan mengambil sebagai satu contoh ayat berikut: *hunna libâs lakum, wa antum libâs lahunn* ("Mereka (istri) merupakan pakaian bagi kalian (suami), dan kalian merupakan pakaian bagi

mereka (istri).” (QS. al-Baqarah [2]: 187). Ayat tersebut menyebut sesuatu dengan sebutan lain yang berbeda. Ia mengubah fungsi bahasa yang biasa dan logis. Artinya, ia mengubah watak bahasa. Dan, kita tidak dapat memahaminya kecuali apabila kita memandangnya dari perspektif yang tidak biasa dan tidak logis.

Mengapa bahasa, yang sebenarnya merupakan sarana komunikasi logis, menjauhi logika, dan menciptakan konteks yang didasarkan pada gaya menjauhi itu? Apa yang mendorong manusia untuk lepas dari bahasa logis yang jelas dan menggunakan bahasa lain, yang samar dan tidak logis?

Di sinilah letak misteri puisi. Artinya, karakteristik puitika terletak pada ekspresinya mengenai dunia yang tidak sanggup dihadapi bahasa biasa. Bahasa ini terbatas, sementara dunia ini tiada terbatas. Kita tidak dapat mengekspresikan dengan yang terbatas tentang sesuatu yang tidak terbatas. Dengan demikian, harus dipergunakan sarana-sarana yang dapat kita pakai untuk mengatasi keterbatasan bahasa. Sarana tersebut adalah karakteristik puisi dan atau bahasa puisi. Sarana itulah yang disebut oleh ulama dahulu dengan *majaz*.

Ungkapan dalam bahasa ini lebih dinamis dan menyeluruh daripada ungkapan dalam bahasa biasa. Hal itu karena bahasa tersebut, di samping mengacu pada sesuatu atau petanda asli, juga mengacu pada dimensinya yang tak terlihat, mengacu pada gerak afektif dan imajinatif bagi orang yang menamainya, sementara ekspresi dalam bahasa biasa hanya mengacu pada realitas konkret dan langsung. Ini berarti bahwa *majaz* menjadikan bahasa bisa memuat potensi baru. Ia menyematkan sebutan-sebutan pada sesuatu dan peristiwa yang tidak memiliki sebutan dalam bahasa biasa. Selain itu, ia menyebut sesuatu yang tidak mungkin dapat dipenuhi oleh bahasa biasa dengan ungkapan-ungkapan yang terbatas.

Demikianlah, bahasa ini memberikan kemungkinan melampaui keterbatasan bahasa: ia menerobos batas-batas bahasa tersebut dan mengatakan apa yang tidak terkatakan. Melalui bahasa kita mengatasi

keterbatasan bahasa (saya berharap ungkapan ini tidak ditafsirkan secara logis), dalam arti bahwa kita menyuguhkan suatu dunia tidak biasa. Maksudnya, kita menyuguhkan citra tentang dunia dari tingkatan yang jauh lebih kaya dan tinggi.

Di sini kita melihat perbedaan atau pemisahan kualitas antara apa yang bersifat puitik dengan nonpuitik. Selain itu, bisa ditambahkan bahwa penyair di sini memberikan kepada kita perasaan yang tajam terhadap realitas. Ia menyingkapkan dan menerangi realitas itu, sementara bahasa biasa mengaburkan dan meyakinkan realitas. Dengan pengertian ini, kita dapat mengatakan bahwa puisi adalah satu-satunya ujaran manusiawi karena wataknya senantiasa bebas. Hal itu karena berdasarkan wataknya ia menolak segala bentuk pengaburan terhadap realitas; segala bentuk represi. Ketika puisi mengkhianati wataknya, melalui tindakan orang yang mempraktikkannya—dan betapa sering watak puisi dikhianati—ia akan kehilangan karakteristik puitikanya, dan pada gilirannya ia tidak bisa menjadi puisi.

PENJELASAN DALAM RANGKA TULISAN BARU

1

Mengapa saya membaca? Ini merupakan pertanyaan yang diasumsikan dilontarkan oleh tulisan. Pertanyaan tersebut bersejajaran dengan pertanyaan yang diasumsikan dilontarkan oleh retorika, yakni "Mengapa saya mendengar?"

Retorika berdasarkan inti strukturnya sebagai seni berujar menuntut adanya massa yang dijadikan sasaran bicara. Konsekuensinya, retorika secara asasi didasarkan pada upaya memikat dan meyakinkan massa tersebut. Upaya memikat artinya mencari dukungan massa terhadap persoalan yang dilontarkan, dan respons mereka terhadap apa yang diminta dalam hal tersebut. Meyakinkan berarti memuaskan perasaan, emosi, dan pikiran massa sehingga hatinya cenderung untuk menerima masalah tersebut.

Dari sini retorika merupakan seni berujar yang mendorong bertindak; dengan kata lain retorika adalah seni berujar secara praksis. Ia tidak hanya bertujuan mempengaruhi hati massa, tetapi juga bertujuan mempengaruhi kehendaknya. Ia mengarah pada nalar dan emosi agar kehendak diarahkan dan didorong untuk bertindak.

Dengan demikian, retorika merupakan seni mengajari dan memprovokasi. Ia utamanya didasarkan pada upaya meyakinkan dan mempengaruhi. Jika upaya meyakinkan menuntut adanya kejelasan, kekuatan demonstrasi dan argumen, bagus dalam menyampaikan secara retorik, dan kemantapan maka upaya mempengaruhi menuntut keindahan suara pada sang orator, bagus intonasinya melalui kata-kata, ungkapan, dan gaya bahasa di satu sisi, dan di sisi lain menuntut keindahan gerak-penyampaian isyarat, penampilan, cara berdiri dan mimik.

Sebagai seni berujar, lantas apa sebenarnya tujuan retorika dalam perspektif ini? Secara substansial, retorika adalah dakwah. Ajakan pada pendapat atau keyakinan, atau ideologi dalam istilah sekarang. Artinya, ia sebenarnya ajakan total: secara ekonomi–sosial–politik. Sebagai ajakan, di dalam retorika disyaratkan ada unsur edukasi, arahan, petunjuk, dan membakar semangat untuk berusaha. Dari sini, retorika tentunya jauh lebih efektif daripada tulisan, atau paling tidak mengasumsikan demikian.

Kita dapat menangkap arti penting retorika serta perannya dalam kehidupan Arab melalui pengamatan terhadap watak pertumbuhannya. Retorika muncul sebagai kebutuhan organik. Artinya, ia muncul di tengah-tengah masyarakat *ummi* (buta huruf). Kemudian muncul Al-Qur'an yang menegaskan kebutuhan tersebut: ia berbicara kepada masyarakat *ummi*. Oleh karena itu, Al-Qur'an berbicara kepada mereka dengan cara menyandera pendengaran dan sekaligus hati mereka sedemikian rupa sehingga mereka terpesona dan tergiring kepadanya. Dari sini muncul sebagian besar struktur ayat-ayatnya yang bersifat retoris. Dari sudut ini, Al-Qur'an dapat dikaji dari sudut bahwa ia merupakan seni berujar dalam menggiring, mengatur, dan terutama meyakinkan.

Karena retorika bertujuan meyakinkan dan mempengaruhi maka sebagai cara berekspresi, retorika dibangun atas dasar logika agar massa bisa sampai pada pembenaran. Artinya, ia dibangun atas

dasar kejelasan secara langsung, tanpa ada yang membuat samar. Dengan kata lain, ia dibangun atas dasar "makna rasional".

Dalam hal ini terkandung penjelasan mengenai keterkaitan secara organik antara retorika dengan agama dan politik dalam masyarakat Arab.

2

Para sarjana retorika Arab sepakat bahwa retorika memiliki tiga elemen dasar: kreasi (*îjâd, invention*), komposisi (*tansîq, arrangement*), dan ekspresi (*ta'bîr, style*).

Yang mereka maksudkan dengan kreasi adalah menciptakan pesan-pesan yang meyakinkan. Pesan-pesan itu diambil dari argumen-argumen (dalam hal ini yang banyak dimanfaatkan terutama adalah contoh-contoh dan analogi-analogi) dan etika, yang mereka maksudkan adalah moralitas dan sifat-sifat yang harus dimiliki oleh orator dan pendengar. Apa yang harus dimiliki oleh orator: pandangan yang tepat, nada suara yang cocok, dan simpatik. Sedangkan yang harus dimiliki berkaitan dengan pendengar: harus memperhatikan kondisinya dan menyapanya dengan sesuatu yang sesuai dengannya.

Selain diambil dari dua hal tersebut, pesan-pesan itu juga dibangun dari hasrat-hasrat. Adapun yang mereka maksudkan dengan hasrat adalah afeksi-afeksi yang dapat menimbulkan kenikmatan (atau sebaliknya) dalam hati. Hasrat-hasrat ini muncul dari kenikmatan dan amarah.

Komposisi adalah bagaimana menata pesan-pesan tersebut dan bagaimana mengaitkan bagian-bagian pesan secara kokoh agar menghasilkan kesan yang bagus dan tujuan yang jelas.

Terakhir, ekspresi adalah bagaimana memperlihatkan pesan-pesan itu secara argumentatif dengan memperhatikan tingkatan dan kondisi pendengar: memperindah ujaran, sederhana, langsung atau sindiran (alusi), ringkas, atau berpanjang kata sedemikian rupa sehingga format ekspresi serupa dengan pesan.

Dengan memanfaatkan dasar-dasar di atas, pidato dari sisi bentuknya dibangun secara logis. Pidato merupakan rangkaian dari bagian-bagian yang saling terkait: pendahuluan, kemudian paparan argumentatif, lalu kesimpulan. Ibn al-Atsir berbicara tentang pendahuluan—pembukaan dengan mengatakan: "Karakter utama pendahuluan adalah pilihan karena ia merupakan ujaran yang pertama kali menyentuh telinga. Yang harus diperhatikan di sini adalah kata-kata yang mudah, format yang tepat, pesan yang jelas, dan menghindari banyak sisipan yang tidak perlu. Pendahuluan juga selayaknya terkait dengan pidato melalui apa yang disebut dengan *bara'ah al-istihlâl* (si pembicara menyatakan di awal pidatonya apa yang akan menjadi pembicaraannya) sebab *bara'ah al-istihlâl* merupakan salah satu faktor khusus kesuksesan berpidato", (*Al-Matsal as-Sâir*, hlm. 64).

Dengan demikian, pendahuluan didasarkan pada pertimbangan sifat ringkas, kata-kata yang mudah, dan pesan yang jelas. Sementara itu, inti paparan adalah si pembicara menyampaikan pendapatnya dengan argumennya dan menyalahkan sesuatu yang bertentangan dengannya sesuai dengan logika yang runtut dan bebas dari keruwetan dan kesamaran.

Penutup merupakan kesimpulan yang sangat ringkas dan meyakinkan.

Dari sini pidato dan retorika beriringan. Bahkan, barangkali pidato merupakan seni berujar paling dekat yang mampu merepresentasikan citra retorika yang paling menonjol, berdasarkan definisi-definisi retorika sebagaimana dalam pandangan bangsa Arab. Definisi paling bagus adalah yang dikatakan oleh al-Jahidz: "Ujaran tidak berhak menyandang sebagai ujaran retorik sebelum antara pesan dan kata-kata saling berlomba sehingga kata-kata tidak lebih dahulu sampai ke telinga mendahului pesan yang masuk ke hati", (*Al-Bayân wa at-Tabyîn*, juz I, hlm. 17).

Dapat dikatakan bahwa gaya penyampaian dalam perspektif ini merupakan landasan retorika. Gaya di sini adalah cara orator dalam: memilih kata-kata, menyusun dan memaparkan susunan itu dalam format yang sejalan dengan tujuannya sekaligus dengan pendengarnya. Dengan kata lain, gaya adalah tampilan geometris struktural bagi pikiran orator dan relasi yang ingin dibangun antara dia dengan pendengarnya.

Syarat yang terkait dengan gaya adalah bahwa keabsahan, kejelasan, dan kecermatannya harus seperti pikiran. Untuk itu, ia harus terdiri dari kalimat-kalimat pendek, paralel, dan berintonasi.

3

Orator di masa Jahiliah secara umum adalah ketua kabilah dan orang yang paling bijak. Dengan demikian, pada dasarnya, retorika terkait dengan kuasa dan politik. Dalam Islam keterkaitan itu ditambah lagi dengan agama. Dari sini, sang orator menyatukan dalam dirinya: representasi agama-politik dan ekspresi mengenai representasi tersebut: sang orator merupakan "bahasa sistem". Oleh karena itu, orasi merupakan bentuk yang paling melekat dengan struktur sistem daripada puisi, dari sisi bahwa ia merupakan sarana mengekspresikan tujuan-tujuan kolektif dan pandangan-pandangan masyarakat kebanyakan. Ini berbeda dengan puisi yang kadang-kadang menyimpang dari tujuan-tujuan tersebut, beralih menjadi ekspresi mengenai tujuan-tujuan subjektif dan emosi-emosi individual—terutama bahwa para penyair secara umum bukan berasal dari para tetua dan ahli bijak, melainkan dari "kebanyakan" masyarakat secara umum. Dalam hal ini terdapat interpretasi mengapa puisi melorot menjadi banal, dipakai sebagai sarana mencari mata pencaharian dan dipakai sebagai ejekan yang mencederai kehormatan dan harga diri. Di sini pula terkandung interpretasi mengapa retorika pada masa awal Islam lebih didahulukan daripada puisi. Hal itu karena kaum muslimin membutuhkannya dalam rangka mempertahankan agama baru, menyebarkan dan menyatukan pendapat

di seputar agama tersebut. Dalam hal ini, di samping semua itu, tersimpan pula interpretasi mengapa puisi di masa permulaan Islam berubah menjadi retorika. Artinya, puisi berubah mengikuti pola retorik. Puisi keagamaan-politik, umpamanya, bersifat retorik yang didasarkan pada spontanitas, debat, mengejek musuh, dan memuji sahabat. Dengan kata lain, ia bersifat antusiastik-missionaristik yang merefleksikan akidah dan bertujuan untuk meyakinkan. Dari sini, puisi pada saat itu dapat disebut sebagai retorika yang bermatra dan berima.

Puisi menyebar bukan karena secara kualitas ia lebih utama daripada orasi, melainkan karena alasan-alasan objektif: buta huruf, tidak adanya tulisan, dan kemungkinan memori untuk lebih mewadahi dan menghafal puisi daripada mewadahi dan menghafal khuthbah. Dalam kaitan ini, para kritikus Arab menegaskan “bahwa yang diujarkan oleh orang Arab, berupa bentuk-bentuk prosa yang bagus dan ujaran yang bercampuran (antara prosa dan puisi), lebih banyak daripada yang diujarkan dalam bentuk bermatra. Hanya saja, yang dihafal dari bentuk prosa hanya sepersepuluhnya, sementara yang hilang dari bentuk puisinya hanya sepersepuluhnya,” (*Shubh al-A’sya*, juz I, hlm. 210). Ini berarti bahwa bangsa Arab tidak menolak retorika karena lebih mengutamakan puisi, tetapi karena secara objektif retorika melemah lantaran kuatnya beberapa hal berikut: “karena puisi mudah dihafal, puisi menyebar baik di kalangan kota maupun pedalaman, di kalangan elit dan awam. Ini berbeda dengan retorika. Hanya sedikit sekali yang bergumul dengan retorika di antara para ahli berbahasa terkemuka. Oleh karena sulit dihafal maka sedikit sekali yang meriwayatkannya. Yang menjalankan praktik retorika di zaman Jahiliah hanya para tetua bangsa Arab dan para tokoh mereka saja, yaitu mereka yang memang memiliki kelebihan dan kebesaran. Secara khusus mereka memang mengalami situasi-situasi kemuliaan, peristiwa-peristiwa besar, pertemuan-pertemuan terhormat, dan jamuan-jamuan agung,” (*Shubh al-A’sya*, juz I, hlm. 210).

Retorika mencapai puncaknya dalam orasi Imam Ali. Orasi menjadi seni, didasarkan pada kontemplasi rasional dalam komposisi baduwi-budaya. Dari sisi pertama, orasi beralih dari fase memberi informasi dan komunikasi menjasi fase seni. Artinya, watak secara organik beriringan dengan penciptaan. Dari sisi kedua, orasi mulai membicarakan masalah-masalah ruh, pikiran, dan renungan rasional. Dari sisi ketiga, orasi mulai menyatukan antara kebaduwian dan peradaban, artinya menyatukan antara ungkapan padat ala Jahiliah dengan keindahan dan kemilau budaya.

Dengan demikian, orasi merupakan model tertinggi retorika dan paling efektif. Kalaupun orasi meredup atau mengalami kemunduran lantaran situasi dan kondisi, ia tetap merupakan model dalam memori. Dari sini muncul kebutuhan untuk meniru model tersebut pada bidang-bidang seni ujaran lain, terutama puisi. Dalam hal ini tersimpan penjelasan mengapa para sarjana retorika Arab berusaha menganalogkan puisi dengan orasi, seperti menganalogkan sastra secara umum dengan agama. Kenyataannya, dalam membicarakan tentang puisi, para sarjana retorika menjelaskan secara ketat retorika orasi, namun mereka tidak melakukan hal yang sama terhadap retorika tulisan.

Mereka merumuskan bahwa puisi memiliki pola fungsional yang didasarkan pada ciri-ciri objektif tertentu, baik dalam tema pujian, elegi, ejekan, ataupun lainnya. Fondasi pola fungsional ini adalah mempengaruhi pendengar dalam iklim aksiomatis, spontanitas, dan ringkas, artinya iklim kejelasan, kecermatan, dan langsung.

Akan tetapi, sebagaimana struktur Arab secara ekonomi, sosial, dan politik mengalami perubahan ketika Islam menjadi kota, atau tepatnya ketika Islam mulai hidup dalam iklim peradaban kota, maka sudah barang tentu struktur sastra pun mengalami perubahan.

Kita semua tahu bahwa perubahan ekonomi-sosial-politik dalam masyarakat Arab lebih cepat daripada perubahan bahasa-sastra, bertolak belakang dengan apa yang terjadi sekarang ini.

Penyebab dari hal ini terutama merujuk pada keterkaitan struktur bahasa-sastra secara organik dengan agama, khususnya bahasa Al-Qur'an dan penjelasannya. Lambatnya gerak perubahan ini didukung dengan keterkaitan struktur bahasa-sastra-agama dengan sistem politik dan pertarungan terus-menerus antara sistem tersebut dengan musuh eksternal. Oleh karena itu, sikap keras sistem (kekuasaan) untuk memapankan struktur tersebut memiliki dua tujuan: *pertama,* mendukung ideologinya, dan *kedua,* mempergunakannya untuk dijadikan perlindungan dari ideologi yang bertentangan, terutama yang muncul dari luar masyarakat Islam.

Dalam hal ini terkandung penjelasan mengapa ada pendapat yang lama secara retorik harus ditiru, harus dijadikan teladan. Selanjutnya, hal tersebut juga dapat dijadikan alat untuk menjelaskan mengapa tradisi menjadi dominan, dan mengapa yang baru selalu dimusuhi. Hal itu karena pembaruan beriringan dengan upaya melawan yang lama, dan berbarengan dengan pemunculan baru yang biasanya berasal dari keterpengaruhan terhadap 'yang lama", namun dari yang lain, di luar Arab atau di luar Islam. Bahkan, memunculkan sesuatu yang baru secara pemikiran ataupun sastra ditafsirkan sebagai perlawanan politis terhadap warisan, atau terhadap apa yang dominan, selain bahwa hal tersebut merupakan perlawanan budaya terhadap warisan, atau terhadap yang dominan.

Inilah yang menjelaskan makna pertarungan antara "yang lama" dengan "yang baru": pertarungan itu bukan semata-mata puitik—sastrawi, melainkan juga pertarungan politis.

5

Bagaimana struktur bahasa-sastra mulai mengalami perubahan dalam masyarakat Arab? Secara ringkas, saya akan beralih dari

struktur orasi ke struktur tulisan. Sebagai ganti dari pertanyaan: bagaimana aku berpidato, muncul pertanyaan baru: bagaimana aku menulis?

"Mengapa Anda tidak paham terhadap apa yang dikatakan? Dalam jawaban Abu Tamam ini, dan kita semua mengetahui latar belakangnya, terkandung penjelasan mengenai peralihan—perubahan ini. Pendengar tidak lagi merupakan elemen dasar dalam berujar seperti dalam berpidato. Demikian pula, tema bukanlah unsur asasi dalam hal ini sebagaimana dalam berpidato. Penuturlah yang merupakan unsur mendasar pada ujaran. Ini berarti bahwa langkah pemisah mulai terbentuk: memisahkan diri dari kemiripan dan peniruan sehingga sang penyair mulai memunculkan puisinya yang khas tanpa menggunakan kriteria eksternal. Artinya, tanpa menggunakan kriteria lama yang diwarisinya. Dengan kata lain, kabilah atau khalifah, bukan lagi tema dasar bagi puisi, melainkan penyairlah yang merupakan tema; dalam arti bahwa penciptaan kreatif mulai menggantikan posisi imitasi-penukilan, dan prioritas subjek lebih dominan daripada prioritas tema.

Khalifah dalam *qashîdah* Jarir atau Farazdaq, umpamanya, merupakan segala-galanya, namun dalam *qashîdah* Abu Tamam, Abu Nuwas, atau al-Mutanabbi, khalifah menjadi sarana bagi penyair. Artinya, penyairlah yang secara puitik menjadi segala-galanya. Itulah yang merupakan corak modernitas atau perubahan pada fase-fase awal. Sebagaimana kita ketahui dalam masyarakat Arab: penyair mendapatkan substansi kreatifnya yang dalam pada dirinya, bukan pada yang lainnya—apakah yang lain itu "tradisi", "kelompok" atau "sistem".

Dengan demikian, pembaca yang merupakan istilah teknis penulisan, menggantikan posisi pendengar (massa) yang secara substansial merupakan istilah retorik. Perubahan menuju ke tulisan ini, maksudnya ke arah ekspresi yang berbeda, melahirkan perubahan menuju budaya dan penilaian baru.

6

Tulisan tidak mengarahkan pembicaraannya kepada pendengar lewat telinganya, tetapi melontarkan sebuah teks yang dapat ia saksikan dan renungkan ke hadapan yang lain. Dengan kata lain, tulisan tidak berbicara kepada massa—"awam" seperti pidato, tetapi diarahkan kepada pembaca—"khusus" ("awam" dan "khusus" di sini bukan untuk pembedaan, melainkan hanya untuk mendefinisikan jenis saja). Di sini, posisi pembaca saat berhadapan dengan teks tertulis tidak seperti posisi pendengar berhadapan dengan retorika: merasa yakin dan percaya, atau menolak dan tetap dengan pendiriannya, tetapi ia masuk dan merenungkan teks. Harapan-harapannya, ketika masuk teks, tidak terlepas dari tiga hal:

1. Membaca teks tersebut untuk mengingatkan apa yang sudah ia ketahui dengan satu atau lain cara.
2. Membaca teks tersebut untuk melihat apa yang diketahui terpampang dengan cara yang indah, tidak dapat dipaparkan dalam bentuk yang sama.
3. Membaca teks untuk mengetahui apa yang tidak ia ketahui.

Oleh karena tulisan bukan imitasi dan penyejajaran, melainkan perbedaan dan kreasi, maka secara otomatis dua harapan di atas gugur dengan sendirinya sebab mengetahui yang sudah dikenali merupakan masalah tambahan, selain bahwa sikap itu hanyalah repetisi. Oleh karena itu, harapan ketiga itulah yang semestinya kita pakai untuk menghadapi teks tulisan.

Jadi, pembaca tidak meminta penyair untuk memproduksi ulang apa yang telah diproduksi oleh para penyair pendahulunya (mereproduksi "masa lalu" atau "yang lama"), tetapi menuntutnya untuk "memunculkan yang baru" (mengkreasi sesuatu yang baru). Ia meminta kepada penyair pandangan baru mengenai dunia dengan segala sesuatunya, dan cara baru dalam mengekspresikannya. Ini berarti bahwa ia meminta kepada penyair sebagai kreator untuk

menulis seolah-olah puisi sebelumnya tidak ada, atau seolah-olah tatkala menulis, ia menerobos seluruh puisi tanpa ia melihatnya. Bahkan, pembaca menuntut kepada setiap penulis kreatif agar menulis puisi seolah-olah, ketika menulis, menerobos seluruh tulisan, tanpa ia melihatnya.

"Anda tidak paham terhadap apa yang dikatakan?": maknanya menjadi demikian: di hadapan pembaca teks tidak ada sesuatu data yang jelas, ia harus menyingkapkan sendiri apa yang dikandung oleh teks itu. Oleh karena membaca memiliki tataran-tatarannya sendiri sesuai dengan tataran pembaca maka pembaca teks kreatif tidak akan sampai menangkap "kebenaran" finalnya. "Kebenaran" ini juga memiliki tataran-tatarannya sendiri. Pembaca dengan pengertian ini "menciptakan teks". Ia merupakan pencipta lain yang menyertai pencipta teks. Teks kreatif, dalam pengertian ini, merupakan cakrawala makna atau "kebenaran", bukan "tempat" bagi pikiran atau sejumlah pikiran yang kita lihat dan temukan dengan jelas satu persatu.

7

Semua ini tidak berarti bahwa puisi "lama" telah habis, atau bahwa "yang baru" lebih unggul dari yang lama. Di sinilah letak rahasia mengapa kreativitas seni tidak tunduk terhadap sesuatu, sementara pertimbangan-pertimbangan peradaban lainnya, ekonomi, sosial-politik, tunduk terhadap sesuatu. Ini berarti bahwa transisi kita secara peradaban dari orasi ke tulisan mengasumsikan dan bahkan menuntut, peralihan kita secara seni dari estetika pidato ke estetika tulisan.

Saya akan mendefinisikan ciri-ciri estetika tulisan dalam poin-poin berikut:

1. Saya berpikir tentang apa yang saya ketahui, dan saya menulis tentang apa yang saya kenali. Ini merupakan esensi teori kita yang kita warisi mengenai berpikir dan menulis. Orang Arab berpikir

tentang apa yang sudah jelas baginya, bukan tentang apa yang masih samar. Ia memikirkan tentang apa yang sudah ditulis sebelumnya, bukan apa yang belum ditulis. Akan tetapi, ketika kita berpikir hanya mengenai apa yang kita kenali, dan tidak menulis kecuali seputar apa yang kita kenali, berarti kita tidak berpikir tentang realitas dan kita juga tidak menulis. Kreativitas berarti masuk ke dalam sesuatu yang tidak dikenali, bukan ke dalam apa yang sudah dikenali. Jadi, kita berkreasi (menulis), berarti kita keluar dari apa yang telah kita tulis—dari jarak momentum yang lewat, untuk masuk ke dalam momentum jarak yang akan datang. Dengan demikian, pemikir-penulis tidak berpikir dan tidak menulis kecuali apabila ia menulis dan berpikir dengan cara yang berbeda dari apa yang ia kenali sehingga tulisannya menjadi titik pertemuan antara menegasikan yang sudah dikenali dengan penegasan atas yang tidak diketahui.

Dengan demikian, afirmasi atas apa yang tidak dikenali berubah menjadi semacam gelombang yang menyesatkan kita agar kita mau melaut di dalamnya: ia merupakan sesuatu yang aneh bagi kita, namun pada saat yang sama ia adalah kita. Sementara apa yang dikenali merupakan sesuatu yang asing bagi kita, namun pada saat yang sama ia bukanlah bagian dari kita. Sementara para penyair sebelumnya mengutamakan, berkat naluri tradisinya, siapa "mereka" daripada apa "yang mereka lakukan" maka anak cucu sekarang harus mengedepankan pada apa "yang mereka lakukan" daripada siapa "mereka".

2. Tulisan harus mengalami perubahan secara kualitatif. Batas-batas yang dulu mengklasifikasi tulisan menjadi bermacam-macam, harus hilang agar hanya ada satu jenis, yaitu tulisan. Kita tidak perlu mencari lagi kriteria pembedaan mengenai kualitas tulisan: apakah ia *qashîdah* atau kisah; drama atau novel? Yang harus kita cari adalah tingkat kemunculan kreativitasnya. Jika tulisan di masa lampau merupakan peta yang di atasnya tertulis batas-batas segala sesuatu, rak-rak dan laci-lacinya sudah ditentukan,

dan bagi siapa saja yang memasukinya harus menunjukkan bukti sebagai pengunjung kertas-kertas kualitas tertentu yang menjadi andalannya maka peta sekarang ini putih tanpa ada laci maupun rak. Orang yang memasukinya merupakan penyerbu yang menggoncangkan, yang membuang tanda pengunjung dan mengangkat tanda serbuan.

3. Sudah tidak cukup lagi bagi kita untuk menciptakan waktu puitik yang bergerak. Yang harus kita lakukan adalah menciptakan waktu budaya yang bergerak. Dalam hal ini, relasi akan mengalami perubahan dalam tindak kreativitas: relasi itu tidak lagi antara pencipta dan tradisi sebelumnya, tetapi sudah menjadi relasi antara pencipta dengan gerak penciptaan. Hal ini mengandung tiga fakta:

   Pertama, tradisi bukanlah apa yang menciptakan Anda, melainkan apa yang Anda ciptakan. Tradisi adalah apa yang dilahirkan antara dua bibir Anda dan bergerak di antara kedua tangan Anda. Tradisi tidak ditransfer, tetapi diciptakan.

   Kedua, masa lalu bukan segala sesuatu yang berlalu. Masa lalu adalah titik yang menyinari di lapangan gelap yang luas. Sebagai orang yang kreatif, terkait dengan masa lalu berarti Anda harus keluar dari titik yang menyinari itu.

   Ketiga, substansi *qashîdah* terletak pada perbedaannya, bukan pada keharmonisannya. Ia terletak dalam perbedaan yang memperbanyak dan mengembangkan dunia. Jika substansi berada dalam perbedaan maka tidak ada sesuatu pun yang menggantikan atau menempati puisi. Materi tetap satu, sementara yang banyak adalah manusia.

4. Tindakan produktif lebih penting daripada produksi. Kita harus menulis dan membaca, bukan dengan semangat menegaskan produk itu sendiri, melainkan dengan semangat menegaskan tindak penciptaan. Tindak penciptaan lebih penting dari apa yang kita ciptakan. Daripada mengagumi kesuksesan (kesempurnaan)

qashîdah, dan menikmatinya sebagai sesuatu yang purna, kita harus mengarahkan pandangan kita pada gerak kreatif yang menghasilkan *qashîdah* itu, pada potensi kreatif yang terpendam di baliknya. Produk awal orang yang kreatif bukan memproduksi produknya, melainkan memproduksi subjektivitasnya.

5. Budaya bukanlah repetisi, melainkan penemuan. Kita harus menulis dan membaca ketika kita menyadari secara penuh bahwa budaya bukan pada sesuatu yang berhenti (yang ada), melainkan pada sesuatu yang bergerak dan yang menjadi landasan. Budaya bukan lagi sekumpulan jejak, nilai, norma, dan hasil-hasil yang nyata, melainkan sudah menjadi gerak yang sedang berjalan dalam proses pendasaran. Kreativitas menjadi bergerak dalam arah masa depan. Inilah peradaban efektif yang menciptakan manusia tatkala ia menciptakannya, dan menjadikannya dasar ketika manusia menjadikannya sebagai dasar.

6. Permulaan secara mutlak adalah mustahil. Akan tetapi, ada karakteristik yang tampil dalam penampilan permulaan ketika kita mengubah sudut keberangkatan. Sudut ini, dalam puisi, misalnya, adalah sebagai berikut: “tulisan merupakan produk makna”. Contoh lain: penyair menulis pesan (yang ia ketahui). Sudut keberangkatan sekarang ini adalah: “makna merupakan hasil tulisan”. Ini berarti bahwa *qashîdah* bukanlah jawaban, melainkan pertanyaan dalam pertanyaan, atau pertanyaan yang mengatasi pertanyaan. Jadi, yang penting adalah dalam pembacaannya; bukan kita mencari jawaban, melainkan bagaimana kita menetapkan wilayah-wilayah yang samar dan tidak meyakinkan dalam upaya agar kita bisa tepat dalam melontarkan pertanyaan-pertanyaan baru. Dari sini kita harus menulis puisi dan membacanya tatkala kita menggantikan kategori pemahaman dengan kategori renungan. Saya tidak lagi mengatakan: sebagai pembaca di hadapan *qashîdah*: aku tidak memahaminya, apa maknanya? Akan tetapi, aku membaca, bertanya, dan berusaha menyingkapkan banyak pertanyaan lagi. Kategori pemahaman merupakan

tujuan di masa lalu, dan sekarang kategori itu harus berubah menjadi sarana.

Puisi tidak mulai dan berakhir di sana. Puisi tidak memiliki perbatasan. Oleh karena itu, persoalannya bukan kita memahaminya, melainkan kita merenungi dimensi-dimensinya; bukan menangkapnya, melainkan menyertainya. Demikianlah, kita tidak lagi boleh membaca *qashîdah* secara linier, garis per garis, tetapi kita harus membacanya seolah-olah kita membaca cakrawala.

7. Setelah badai menghapuskan batas-batas genre dari atas peta tulisan, datanglah ketenangan. Ada kebutuhan untuk masuk dalam definisi baru tentang tulisan baru.

   Bentuk menurut penyair baru, dalam tulisan baru ini, bukanlah format tulisan, melainkan format eksistensi. Maksud saya, ia merupakan sekadar janji akan permulaan. Dari sini penyair baru tidak berangkat dari kepermulaan formal, tetapi sebaliknya berangkat dari kepermulaan tanpa bentuk. Awal mulanya, ia bebas dari yang dicari, dari yang dipelajari, yakni "istilah". Pada awalnya, ia tidak mempraktikkan apa yang dipraktikkan. Awal sekali, ia bebas dari klasifikasinya dalam budaya tradisional. Di awal mula, ia bergerak di mana pada saat yang sama ambisi dalam hatinya bukan untuk mempelajari nilai-nilai yang dominan, melainkan untuk menciptakan nilai-nilai baru. Awal mula, ia melihat bahwa persoalannya bukan mengulang-ulang bahasa yang sudah dikenali, melainkan menyingkapkan bahasa yang tidak dikenali. Pertama-tama, ia memiliki yang datang dari masa depan.

8. Dalam perspektif ini, penyair tidak mentransfer—di dalam puisinya—pikiran-pikiran yang sudah jelas dan tersedia sebagaimana yang terjadi pada setiap puisi klasik, tetapi ia memberikan pada kata-katanya hal-hal yang tersembunyi dan makna-makna bersayap untuk menemukan dunia gaib. Tatkala ia melakukan itu, ia memerangi bahasa sebagai model: perjuangan puisi melawan bahasa seperti perjuangan bunga: bunga dikondisikan oleh tanah, namun bunga merupakan sesuatu yang lain selain tanah.

Ia merupakan perjuangan yang menjadikan bahasa terus-menerus mewangi, menyimpang dari kebiasaannya, perjuangan "yang merusak" bahasa, dengan makna terdalam yang dirasakan oleh kritikus tatkala mereka berbicara mengenai Abu Tamam "yang merusak" puisi. Dari sini tampak penyair modern dalam tulisannya mengambil risiko. Ia maju dalam ketidaktahuan: ia tidak menyusun bumi yang sudah ditemukan oleh orang lain, tetapi menemukan bumi yang untuk menatanya diserahkan kepada orang lain. Tatkala ia maju dalam bumi itu dan yang ada di baliknya, ia tidak maju sesuai dengan kerangka sebelumnya, tetapi dorongan-dorongan yang berturut-turut dan mengejutkan. Seolah-olah ia mengatakan kepada kita: aku menyingkapkan dan berkreasi, dan aku bukan penulis.

Bentuk tulisan bagi penyair baru sebenarnya yang menciptakan pikiran—dunia yang tidak terduga. Seolah-olah bahasa di sini bukan makhluk, melainkan pencipta. Tulisan-*qashîdah* di sini bukan bentuk lama yang mewadahi pikiran berikutnya. Ia tidak mengekspresikan sesuatu. Hal itu karena ia mengekspresikan sesuatu yang merupakan segala-galanya. Ia tidak tertutup dengannya, tetapi membuka diri hingga tak terhingga—dalam suatu ekspresi yang mengindikasikan bahwa ia merumuskan dirinya sendiri seketika itu, bukan dari waktu yang lalu. Tulisan di sini bukan sesuatu yang terpisah seperti profesi. Ia bukan deskripsi maupun emosi. Ia adalah kondisi manusia sebagai keseluruhan. Dari sini, kita dapat belajar bahwa tidak ada satu pun bentuk tertentu yang ada, yang dapat berada dalam tataran pengalaman eksistensial. Pengalaman ini berasal dari periode yang mengatasi periode ujaran. Jadi, bagaimana ia tidak mengatasi periode bentuk? Tulisan juga mengajarkan kepada kita bahwa ketidaktahuan para penyair Arab mengenai kenyataan inilah yang menyebabkan karya mereka menjadi penjara bingkai yang *a priori* seolah-olah penjaran kuburan. Tulisan juga mengajarkan kepada kita bahwa estetika puisi, estetika, bukanlah estetika statis, melainkan estetika yang berubah-ubah.

DAFTAR PUSTAKA[1]

1. Buku-Buku Lama Berbahasa Arab:

Al-Qur'an al-Karim

Abd al-Jabbâr (al-Qâdhi Abu al-Hasan—415 H.). T.T. *Al-Mughni fî Abwâb at-Tauhid wa al-Adl.* Juz XII: "An-Nazhar wa al-Ma'ârif." Editor: Ibrahim Madkur. Kairo: al-Mu'assasah al-Mishriyyah al-Âmmah.

Abd al-Karîm al-Jîli (—805 H.). 1293 H. *Al-Insân al-Kâmil fî Ma'rifah al-Awâkhir wa al-Awâ'il.* Kairo: T.p.

Abu Bakr al-Khawârizmi (Muhammad bin al-Abbas—373 H.). 1312. *Ar-Rasâ'il.* Kairo: T.p.

Abu al-Faraj al-Ashfihâni (Ali bin al-Husain—356 H.). T.T. *Al-Aghâni.* Kairo: Dâr al-Kutub wa Sasi dan Beirut: Dâr ats-Tsaqâfah.

Abu Hilâl al-Askari (al-Hasan bin Abdillah bin Sahl—395 H). 1971. *Kitâb ash-Shinâ'atain: al-Kitâbah wa asy-Syi'r.* Editor: al-Bajawi dan Abu al-Fadl Ibrahim. Kairo: Mathba'ah al-Babi al-Halabi.

---

[1] Bibliografi ini merupakan sumber bagi tiga buku pertama, jilid I, 2, dan 3 dari buku "Arkeologi Sejarah Pemikiran Arab-Islam. Buku-buku lama juga kami cantumkan di bawah ini. Agar lebih ringkas, saya sengaja tidak mencantumkan antologi-antologi puisi, dan saya hanya mencantumkan buku-buku yang memang saya sebutkan di catatan kaki buku tersebut berdasarkan nilai pDaftar buku berikut diurutkan berdasarkan

Abu Nu'aim al-Ashfihâniy (Ahmad Bin Abdullah—430 H.). 1932. *Hilyah al-Auliyâ' wa Thabaqât al-Ashfiyâ'*. Kairo: T.p.

Abu Thalib al-Makki (Muhammad bin Ali—380 atau 390 H.). 1933. *Qût al-Qulûb*. Kairo. T.p.

Abu Ubaidah (Mu'ammar bin al-Mutsanniy – 210 H.). 1955. *Majâz Al-Qur'ân*. Editor: Muhammad Fu'ad Sezkin. Kairo: Matba'ah al-Khanaji.

Abu Yusuf (Ya'qub bin Ibrahim–182 H). 1352 H. *Al-Kharrâj*. Kairo: Maktabah as-Salafiyah.

Ahmad bin Ibrahim an-Naisaburi (abad IV H). 1936. "Istitâr al-Imâm". *Majllah Kulliyah al-Âdâb*. Universitas Kairo. Jld. IV. Juz II. Kanon al-Awwal.

al-Akhfasy (Abu al-Hasan Said bin Mus'idah – 215 H). 1970. *Kitâb al-Qawâfi*. Editor: Azza Hasan. Damaskus: T.p.

al-Âmidi (Abu al-Qâsim al-Hasan bin Basyar—370 H.). 1961–1965. *Al-Muwâzanah bain Syi'r Abû Tamam wa al-Buhturi*. Editor: as-Sayyid Shaqr. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

al-Ashma'i (Abd al-Malik bin Qarib – 214 atau 217 H). 1981. *Kitâb Fuhûlah asy-Syu'arâ'*. Editor: Ch. Touri. Beirut: Dâr al-Kitâb al-Jadîd.

Ali bin Abi Thalib (–40 H.). T.T. *Nahj al-Balâghah*. Komentar oleh Syaikh Muhammad Abduh. Kairo: T.p.

al-Amâli. T.T. Editor: Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim. Kairo: T.p.

____________. 1962. *Tha'if al-Khayâl*. Editor: Hasan ash-Shairafi, Kairo: T.p.

al-Asy'ary (Abu al-Hasan Ali bin Ismail, 324 atau 230 H.). 1950. *Maqâlât al-Islâmiyyîn wa Ikhtilâf al-Mushallîn* (1–2). Editor: Muhammad Muhyiddin Abd al-Hamid. Kairo: Maktabah an-Nahdhah al-Mishriyyin.

___________. 1953. *Al-Ibânah fî ar-Radd al Ahl az-Zaigh wa al-Bida'*. Editor: Al-Ab Richard Macarisi Js. Beirut: al-Mathba'ah al-Katholikiyyah.

al-Baghdâdi (Abu Manshur Abd al-Qâhir—429 H.). 1948. *Al-Farq bain al-Firâq*. Editor: Muhammad Zâhid al-Kautsari. Kairo: Lajnah Nasyr ats-Tsaqâfah al-Islâmiyyah.

___________. 1970. *Al-Milal wa an-Nihal*. Editor: Alber Nashri Nâdir. Beirut: Dâr al-Masyriq.

al-Baghdâd (Abd al-Qâdir bin Umar—1093 H.). T.T. *Khizânah al-Adab wa Lubb Lubâb Lisân al-Arab* (jld. I–IV). Baghdad: Maktabah al-Mutsanni.

al-Balâdzuriy (Abu Ja'far Ahmad – 279 H.). 1932. *Futûh al-Buldân*. Kairo: T.p.

al-Bâqillâni (Abu Bakr Muhammad bin at-Tayyib—403 H.). 1957 *Kitâb at-Tamhîd*. Editor: Pdt. Richard Yoseph Maccarthy Js. Beirut: al-Maktabah asy-Syarqiyyah.

___________. 1963. *I'jâz Al-Qur'ân*. Editor: as-Sayyid Ahmad Shaqr. Kairo: Dâr al-Ma'ârif Mesir.

al-Bîrûni (Abu ar-Raihân Muhammad bin Ahmad—440 H.). 1923. *Al-Âtsâr al-Bâqiyah 'an al-Umam al-Khâliyah*. Cetakan Leipziq.

al-Bukhari (Abu Abdillah Muhammad bin Ismail – 256 H). 1927 H. *Al-Jâmi' ash-Shahîh*. Kairo: Mathba'ah Dâr asy-Sya'b. Dalam seri Kitab asy-Sya'b (9 juz, t.t.).

al-Bûni (Ahmad bin Ali al-Maghribi—622 H.). 1318 H. *Syams al-Ma'ârif al-Kubra*. Kairo: T.p.

ad-Dailami (Abu al-Hasan Ali bin Muhammad—meninggal di awal abad V H.). 1962. *Athf al-Alif al-Ma'lûf ala al-Lâm al-Ma'thûf*. Editor: J.K. Fadielle. Kairo: al-Majma' al-Ilmi al-Faransi li al-Atsâr as-Starqiy.

ad-Dînawariy (Abu Hanifah Ahmad bin Dâwûd – 282 H.). 1960. *Al-Akhbâr ath-Thiwâl*. Mesir: Wizârah ats-Tsaqafah.

adz-Dzahabi (Syamsuddîn Muhammad bin Ahmad—748 H.). 1955. *Tadzkirah al-Hâfizh*. Haidarabad: T.p.

______________. 1325 H. *Mîzân al-I'tidâl fî Naqd ar-Rijâl*. Kairo: T.p.

______________. 1364 H. *Duwal al-Islâm*. Haidarabad: T.p.

______________. 1962. *Siyar al-A'lâm an-Nubalâ'*. Kairo: T.p.

al-Fairuzabâdi (Majduddîn Muhamad bin Ya'qûb—817 H.). 1972. *Al-Bulghah fî Târîkh A'immah al-Lughah*. Editor: Muhammad al-Mishri. Damaskus: T.p.

al-Fârâbi (Abu Nashr – 339 H.). 1949. *Ihshâ' al-Ulûm*. Editor: Usman Amin. Kairo: T.p.

____________. 1970. *Kitâb al-Hurûf*. Editor: Muhsin Mahdi. Beirut: Dâr al-Masyriq.

____________. 1959. "Kitâb asy-Syi'r". Editor: Muhsin Mahdi. *Majallah Syi'r*. Edisi 12. Beirut. T.p.

____________. T.T. "Riâlah fî Qawânîn Shinâ'ah al-Syu'arâ'". Editor: Abdurrahman Badawi dalam *Kitab Fann asy-Syi'r*. 1953. Kairo: T.p.

al-Ghazâli (Muhammad bin Muhammad—505 H.). T.T. *Ihyâ' Ulûm ad-Dîn* (jld 1–16). Seri Buku Rakyat. Kairo: Dâr asy-Sya'b.

______________. 1961. *Faishal at-Tafriqah bain al-Islâm wa az-Zandaqah*. Editor: Kairo: Sulaiman Dunya, Dâr Ihyâ' al-Kutub al-Arabiyyah.

______________. T.T. *Raudah ath-Thâlibîn wa Umdah as-Sâlikîn*. Beirut: al-Maktab at-Tijâri.

______________. 1969. *Al-Iqtishâd fî al-I'tiqâd*. Beirut: Dâr al-Amânah.

_____________. 1964. *Misykât al-Anwâr*. Kairo: Dâr al-Qaumiyyah.

_____________. 1916. *Fadâ'ih al-Bâthiniyyah*. Editor: Goldziher. Leiden-Belanda: T.p.

Hâji Khalifah (Mushthafa bin Abdullah—1067 H.). 1362 H. *Kasyf azh-Zhunûn 'an Asâmi al-Kutub wa al-Funûn*. Istanbul: T.p.

al-Hallâj (al-Husain bin Mansur – 309 H). 1913. *Ath-Thawâsîn*. Editor: Louis Masignon. Paris. T.p.

al-Hashri (Abu Ishâq Ibrahim bin Ali—435 H.). 1953. *Zuhar al-Âdâb wa Tsumar al-Albâb*. Kairo: al-Maktabah at-Tijâriyyah.

al-Hâtimi (Muhammad bin al-Hasan—388 H.). 1931. *Ar-Risâlah al-Hâtimiyyah*. Editor: Fu'âd Afrâm al-Bustâni. Beirut: T.p.

___________. 1965. *Ar-Risâlah al-Muwaddihah*. Editor: Muhammad Yusuf Najm. Beirut: Dâr Shâdir.

Ibn Abi Aun (– 322 H.). 1950. *Kitâb at-Tasybîhât*. Editor: Muhammad Abd al-Mu'îd Khan. Cambridge. T.p.

Ibn Abd Rabbah (Abu Umar Ahdam – 328 H.). 1840. *Al-Iqd al-Farîd*. Kairo: Lajnah at-Ta'lîf wa at-Tarjamah wa an-Nasyr.

Ibn Abi al-Hadîd (Izzuddîn Abd al-Hamîd—655 H.). 1959. *Syahr Nahj al-Balâghah*. Editor: Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim. Kairo: Mathba'ah al-Halabiy.

Ibn Arabi (Muhyiddîn Muhammad bin Ali—638 H.). 1336 H. *Insyâ' ad-Dawâ'ir*. Leiden: T.p.

_____________. 1315 H. *At-Tadbîrât al-Ilâhiyyah fî Ishlâh al-Mamlakah al-Insâniyyah*. India: T.p.

_____________. 1948. *Ar-Rasâ'il*. Haidarabad: T.p.

_____________. 1336 H. *Aqlah al-Mustaufiz*. Leiden: T.p.

_____________. 1954. *Anqâ' Maghrib fî Khatm al-Auliyâ' wa Syams al-Maghrib*. Kairo: T.p.

______________. T.T. *Al-Futuhât al-Makkiyah* (jld. I–IV). Beirut: Mathba'ah Shâdir.

______________. 1946. *Fushûsh al-Hikam*. Editor: Abu al-Ala' Afifi. Beirut: Dâr al-Kitâb al-Arabi.

Ibn Asâkir (Abu al-Qâsim Ali bin al-Hasan—571 H.). 1347 H. *Tabyîn Kadzb al-Muftari fî mâ Nusiba ilâ Abi al-Hasan al-Asy'ari*. Damaskus: T.p.

Ibn al-Atsîr (Izzuddin Abu al-Hasan Ali bin Muhammad bin Abdul Karîm—630 H.). 1967. *Al-Kâmil fî at-Târîkh* (jld. I–IX). Beirut: Dâr al-Kitâb al-Arabi.

Ibn al-Atsîr (Dhiyâ'uddîn Abu al-Fath Nashrullah bin Abu al-Karam Hamd—637 H.). 1959. *Al-Matsal asy-Syâ'ir fî Adab al-Kâtib wa asy-Syâ'ir* (jld. I–IV). Editor: Ahmad al-Hûfi dan Badawi Thibanah. Kairo: Mathba'ah Nahdah Mishr.

Ibn Fâris (Abu al-Husain Ahmad—395 H.). 1964. *Ash-Shâhibi fî Fiqh al-Lughah wa Sunan al-Arab fî Kalâmiha*. Editor: Mushthafa asy-Syuwaimi. Beirut: Mu'assasah Badran.

Ibn Hajar al-Asqalâni (Syihabuddîn Ahmad—852 H.). 1939. *Al-Ishâbah fî Tamyîz ash-Shahâbah*. Kairo: al-Maktabah at-Tijâriyyah al-Kubra.

______________. 1331 H. *Lisân al-Mîzân*. Haidarabad: T.p.

______________. 1325 H. *Tahdzîb at-Tahdzîb*. India: Majlis Dâ'irah al-Ma'ârif an-Nizhamiyyah.

Ibn Hanbal (Abu Abdillah Ahmad – 241 H). 1953. *Al-Musnad*. Editor: Ahmad Muhammad Syakir. Kairo. T.p.

Ibn Hazm (Abu Muhammad Ali bin Said—456 H.). T.T. *Al-Fishal fî al-Milal wa al-Ahwâ' wa an-Nihal* (I–V). Baghdad: Maktabah al-Mutsanni.

Ibn Hisyam (Abu Muhammad Abd al-Malik – 213 atau 218 H). 1937. *As-Sîrah an-Nabawiyyah*. Editor: Muhammad Muhyiddîn Abdul Hamid. Kairo: T.p.

Ibn al-Jarrâh (Abu Abdillah Muhammad bin Dâwûd – 296 H.). T.T. *Al-Waraqah*. Cet. II. Editor: Abdul Wahhâb Azzam dan Abdussattar Faraj. Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

Ibn al-Jauzi (Jamaluddin Abu al-Faraj Abduraahman—597 H.). T.T. *Naqd al-Ilm wa al-Ulama* atau *Talbîs Iblîs*. Kairo: Idârah ath-Thibâ'ah al-Munîriyah.

______________. 1355 H. *Shafwah ash-Shafwah*. Haidarabad: T.p.

Ibn Jinni (Abu al-Fath Utsmân—392 H.). T.T. *Al-Khashâ'ish*. Kairo: Dâr al-Kutub.

Ibn Katsîr (Imâduddîn Abu al-Fidâ' Ismâil—774.). 1358 H. *Al-Bidâyah wa an-Nihâyah*. Mesir: Mathba'ah as-Sa'âdah.

Ibn Khaldûn (Abu Yazid abdurrahman—808 H.). T.T. *Al-Muqaddimah*. Beirut: Dâr Ihyâ' at-Turâts al-Arabi.

Ibn Khallikân (Abu al-abbâs Syamsuddîn Ahmad—681 H.). T.T. *Wafayât al-A'yân* (jld. I–VI). Editor: Ihsân Abbâs. Beirut: Dâr ats-Tsaqâfah.

Ibn Manzhûr (Jamaluddîn Muhammad—711 H.). 1924. *Akhbâr Abu Nuwâs*. Jld. I. Kairo: Mathba'ah al-I'timâd.

______________. 1925. *Akhbâr Abu Nuwâs*. Jld. II. Baghdad: Mathba'ah al-Ma'ârif.

______________. 1955. *Lisân al-Arab*. Beirut: Dâr Shâdir.

Ibn al-Murtadha (Ahmad bin Yahya—840 H.). 1961. *Thabaqât al-Mu'tazilah*. Beirut: T.p.

Ibn al-Mu'tazz (Abu al-Abbas Abdullah – 296 H.). 1956. *Thabaqât asy-Syu'arâ'*. Editor: Abd as-Sattâr Farrâj. Kairo. T.p.

___________. 1935. *Al-Badî'*. Editor: A. Krachkovfsky. London. T.p.

Ibn an-Nadîm (Abu al-Faraj Muhammad bin Ishâq—385 H.). 1948. *Al-Fihrist*. Kairo: Al-Mathba'ah ar-Rahmaniyyah.

Ibn Nubâtah (Muhammad bin Muhammad—768 H.). 1321. *Sarah al-Uyûn*: *Syarh Risâlah Ibn Zaidûn*. Kairo: T.p.

Ibn Qutaibah (Abdullah bin Muslim – 276 H.). 1963. *Al-Imâmah wa as-Siyâsah* (juz 1–2). Cet. II. Kairo: Mathba'ah al-Halabi.

___________. 1963. *Uyûn al-Akhbâr* (juz 1–4). Kairo: al-Mu'assasah al-Mishriyyah al-Ammah.

___________. 1954. *Ta'wîl Muskil Al-Qur'ân*. Editor: as-Sayyid Ahmad Shaqr. Kairo: Dâr Ihyâ' al-Kutub al-Arabiyyah.

Ibn Rasyîq (Abu Ali al-Hasan—456 atau 463 H.). 1972. *Al-Umdah fî Mahâsin asy-Syi'r wa Âdâbihi wa Naqdihi* (jld I–II). Editor: Muhammad Muhyiddin Abdul Hamid. Cet. IV. Beirut: Dâr al-Jîl.

Ibn Sa'ad (Abu Abdillah Muhammad – 230 H). *Kitâb ath-Thabaqât al-Kabîr*. Mathba'ah Leiden (1917-1927) dan Mathba'ah Shadir Beirut (1957).

Ibn Sinâ (Abu Ali al-Husain bin Abdullah—482 H.). 1966. *Asy-Syi'r*. Editor: Abdurrahman Badawi. Kairo: Dâr al-Mishriyyah.

Ibn Sinân al-Khafâji (Abu Muhammad Abdullah bin Muhammad—466 H.). 1953. *Sirr al-Fashâhah*. Editor: Abdul Muta'âl ash-Sha'îdi. Kairo: T.p.

Ibn Taimiyah (Abu al-Abbâs Taqiyyuddîn Ahmad—728 H.). T.T. *Minhâj as-Sunnah an-Nabawiyyah* (jld. I–II). Editor: Muhammad Rasyâd Salim. Beirut: Maktabah Khayyâth.

___________. 1387 H. *Ma'ârij al-Wushûl*. Kairo: al-Mathba'ah as-Salafiyyah.

___________. 1387 H. *Ar-Risâlah at-Tadmuriyyah*. Kairo: al-Mathba'ah as-Salafiyyah.

______________. 1962. *Al-Ubûdiyyah*. Damaskus: al-Maktab al-Islamiy.

______________. 1971. *Dar' Ta'ârudh al-Aql wa an-Naql*. Editor: Muhammad Rasyâd Salim. Kairo: Mathba'ah Dâr al-Kutub.

Ibn Thabathaba (Muhammad bin Ahmad al-Alawi – 322 H.). T.T. *Iyar asy-Syi'r*. Editor: al-Hajiri dan Salam. Kairo. T.p.

Ibn Zainab (Muhammad bin Ibrahim, al-Kâtib al-Nu'mâni – 329 H.). 1347 H. *al-Ghaibah*. Iran: Kum.

al-Isfirâyîni (Abu al-Mudhaffar Imaduddîn—471 H.). 1940. *At-Tabshîr fî ad-Dîn*. Kairo: Mathba'ah al-Anwâr.

al-Isynândaniy (Abu Utsman Said bin Harun – 288 H). 1969. *Ma'âniy asy-Syi'r*. Editor: Izzuddîn at-Tanukhi. Damaskus: T.p.

Jabir bin Hayyan (–150 H). 1935. *Mukhtâr ar-Rasâ'il*. Editor: Paul Krauss. Kairo: Maktabah al-Khanaji.

al-Jahizh (Abu Utsman Amr bin Bahr – 255 H). 1961. *Al-Bayân wa at-Tabyîn* (juz 1–4). Editor: Abdussalâm Hârûn. Kairo: Maktabah al-Khanaji.

___________. 1938–1945. *Al-Hayâwân* (juz 1–7). Editor: Abdus-salâm Hârûn. Kairo: Maktabah Mushthafa al-Bâbi al-Halabi.

___________. 1964–1965. *Rasâ'il al-Jahizh* (juz 1–2). Editor: Abdus-salam Hârûn. Kairo: Maktabah al-Khanaji.

al-Jahasyyari (Abu Abdillah Muhammad bin Abdus, 331 H.). 1937. *Al-Wuzarâ' wa al-Kuttâb*. Editor: As-Saqa, al-Abyari, dan Salabi. Kairo: T.p.

al-Jumahi (Muhammad bin Salam – 232 H). *Thabaqât Fuhûl asy-Syu'arâ'*. Editor: Mahmud Muhammad Syakir. Mesir: Thab'ah Dâr al-Ma'ârif (T.T.) dan Beirut: Thab'ah Dâr an-Nahdlah al-Arabiyyah.

al-Jurjâni (al-Qâdi Ali bin Abd al-Aziz—392 H.). 1951. *Al-Wisâthah bain al-Mutanabbi wa Khushûmuhu*. Editor: Abu al-Fadl dan al-Bajâwi. Kairo: T.p.

al-Jurjâni (Abu Bakr Abd al-Qâhir bin Abdurrahman—471 H.). 1954. *Asrâr al-Balâghah*. Editor: H. Titter. Istanbul-Turkey.

_____________. T.T. *Dalâ'il al-I'jâz*. Mesir: Mathba'ah ash-Sa'âdah.

al-Juwaini (Imâm al-Haramain, Abu al-Ma'âli Abd al-Malik—478 H.). 1969. Asy-*Syâmil fî Ushûl ad-Dîn*. Iskandaria: Mansya'ah al-Ma'ârif.

al-Kalabadzi (Abu Bakr Muhammad bin Ishâq—370 H.). 1933. *At-Ta'arruf li Madzhab Ahl al-Tashawwuf*. Kairo: T.p.

al-Kalâ'iy (Abu al-Qâsim Muhammad—543 H.). 1966. *Ahkâm Shan'ah al-Kalâm*. Editor: Muhammad Ridwân ad-Dâyah. Beirut: Dâr ats-Tsaqâfah.

al-Khafâji (Syihabuddîn Ahmad bin Muhammad—1069 H.). 1952. *Syifâ' al-Ghalîl fî mâ fî al-Arabiyyah min ad-Dâkhîl*. Kairo: T.p.

al-Khâlidiyân (Abu Bakr Muhammad—380 dan Abu Utsman Said—391). 1958–1965. *Al-Asybâh wa an-Nazhâ'ir* (1–2). Editor: as-Sayyid Muhammad Yusuf. Kairo: T.p.

al-Khanaji (Abu Abdillah Muhammad bin Yusuf—658 H.). 1324 H. *Al-Bayân fî Akhbâr Dhâhib az-Zamân*. Tabrîz: T.p.

al-Khaththâbi (Abu Sulaiman Hamd bin Muhammad—388 H.). 1932–1934. *Ma'âlim as-Sunan (Syafh Sunan Abi Dawud)*. Editor: Muhammad Râghib ath-Thabbâkh. Halb.

___________. T.T. "Bayân I'jâz Al-Qur'ân". Dalam *Tslâts Rasâ'il fî I'jâz Al-Qur'ân*. Dâr al-Ma'ârif Mesir. Seri: Dzakhâ'ir al-Arab.

al-Khathîb al-Baghdâdi (Abu Manshûr Abd al-Qâhir—463 H.). 1931. *Târîkh Baghdâd*. Kairo: T.p.

al-Kindi (Abu Yusuf Ya'qûb – 252 H). 1950. *Rasâ'il al-Kindi.* Editor: Abdul Hâdi Abu Raidah. Kairo. T.p.

al-Kulini (Muhammad bin Ya'qûb, 329 H.). 1278 H. *Ushûl al-Kâfi*. Teheran. T.p.

al-Majlisi (Muhammad Bâqir bin Muhammad Taqiy—1114 H.). 188–1885. *Bihâr al-Anwâr, al-Jâmi' li Durar Akhbâr al-Aimmah al-Athhâr*. Teheran: T.p.

al-Majrithi (Maslamah bin Asim al-Andalusi—395 H.). 1933. *Ghâyah al-Hakîm*. Editor: Helmut Rieter. Jerman: T.p.

al-Mallathi (Abu al-Husain Muhammad bin Ahmad—377 H.). 1949. *At-Tanbîh wa ar-Radd ala Ahl al-Ahwâ' wa al-Bida'*. Kairo: T.p.

al-Maqdisi (Muthahhar bin Thâhir—507 H.). 1899. *Al-Bad' wa at-Târikh* (jld I–VI). Paris: T.p.

al-Maqrîzi (Taqiyyuddîn Ahmad bin Ali—845 H.). 1270 H. *Al-Khuthath wa al-Âtsâr*. Kairo: T.p.

_____________. 1937. *An-Nizâ' wa at-Takhâshum bain Umayyah wa Hâsyim*. Kairo: T.p.

al-Marzûqi (Abu Ali Ahmad bin Muhammad—421 H.). 1951. *Syarh Dîwân al-Hammâsah*. Kairo: Lajnah at-Ta'lîf wa at-Tarjamah wa an-Nasyr.

al-Mas'ûdi (Abu al-Hasan Ali bin al-Husain—346 H.). 1893. *At-Tanbîh wa al-Isyrâf*. Leiden: T.p.

___________. 1958. *Murûj adz-Dzahab wa Ma'âdin al-Jauhar*. Kairo: al-Maktabah at-Tijâriyyah al-Kubra.

al-Maturidi (Abu Mansur Muhammad, 333 H.). 1970. *Kitâb at-Tauhîd*. Editor: Fathillah Khalif. Beirut: Dâr al-Masyriq.

al-Mazrabâni (Abu Ubaidillah Muhammad bin Imrân—384 H.). 1965. *Al-Muwasysyah*. Editor: Ali Muhammad al-Bajawi. Kairo: Dâr Nahdah Mishr.

__________. 1354 H. *Mu'jam asy-Syu'arâ'*. T.tp: T.p.

al-Mubarrad (Abu al-Abbas Muhammad bin Yazid – 286 H.). 1956. *Al-Kâmil* (juz 1–4). T.T. Kairo: Dâr Nahdhah Mesir.

__________. 1956. *Al-Fâdlil*. Kairo: Dâr al-Kutub al-Mishriyyah.

Muhalhil bin Yamut bin al-Mazra' (334 H.). 1957. *Sariqât Abi Nuwas*. Editor: Muhammad Mushthafa Hadarah. Kairo. T.p.

al-Muhasibiy (al-Hâris bin Asad – 243 atau 245 H). 1971. *Al-Aql wa Fahm Al-Qur'ân*. Editor: Husain al-Qûtili. Beirut: Dâr al-Fikr.

__________. 1969. *Al-Masâ'il fi A'mâl al-Qulûb wa al-Jawârih wa al-Makâsib wa al-Aql*. Kairo: Alam al-Kutub.

Muslim (Abu al-Husain bin Ismail – 261 H.). 1334 H. *Ash-Shahîh*. Kairo: T.p.

an-Naubakhti (Abu Muhammad al-Hasan bin Musa – penghujung abad III H.). 1931. *Firaq as-Syi'ah*. Editor: H. Reiter. Istanbul. t.p.

an-Nifari (Muhammad bin Abd al-Jabbâr—345 H.). 1934. *Al-Mawâqif wa al-Mukhâthabât*. Kairo: T.p.

an-Nuwairi (Syihabuddîn Ahmad—732 H.). 1929. *Nihayah al-Arib fi Funûn al-Adab*. Kairo: Dâr al-Kutub.

al-Qâdi at-Tanûkhi (Abu Ali al-Hasan bin Ali—384 H.). 1971. *Nisywâr al-Muhâdarah wa Akhbâr al-Mudzâkarah* (1-2). Editor: Abûd asy-Syalaji. Beirut: T.p.

al-Qâli (Abu Ali Ismail—356 H.). T.T. *Al-Amâli wa an-Nawâdir*. Kairo: Dâr al-Kutub.

Qudamah bin Ja'far (326 atau 337 H.). 1963. *Naqd asy-Syi'r*. Editor: Kamal Mushthafa. Kairo: al-Khanaji, al-Mutsanniy.

__________. 1933. *Naqd an-Natsr*. Editor: Thaha Husain dan al-Ibadiy. Kairo: Dâr al-Kutub.

al-Qusyairi (Abu al-Qâsim Abd al-Karîm—465 H.). 1966. *Ar-Risâlah al-Qusyairiyyah* (jld I-II). Kairo: Dâr al-Kutub al-Hadîtsah.

______________. 1968. *At-Tahbîr fi at-Tadzkîr*. Kairo: Dâr al-Kâtib al-Arabiy.

______________. 1964. *Kitâb al-Mi'râj*. Kairo: T.p.

Radiyuddîn bin Thâwûs (Abu al-Qâsim Ali bin Musa—664 H). 1302 H. *Ilzâm an-Nawâshib bi Imâmah Ali bin Abi Thalib*. Lahore-India: T.p.

______________. 1963. *Al-Malâhim wa al-Fitan fî Zhuhûr al-Ghâib al-Muntadhar*. Najaz: T.p.

ar-Râzi (Abu Bakar Muhammad bin Zakaria – 311 H.). 1939. *Rasâ'il Falsafiyyah*. Editor: Paul Krauss. T.tp. T.p.

ar-Râzi (Fakhruddin—606 H.). 1353 H. *Al-Arba'în fî Ushûl ad-Dîn*. Haidarabad: T.p.

______________. 1323 H. *Mahshal Afkâr al-Mutaqaddimîn wa al-Muta'akhkhirîn min al-Falâsifah wa al-Mutakallimîn*. Kairo: al-Mathba'ah as-Salafiyyah.

______________. 1356 H. *I'tiqâdât Firaq al-Muslimîn wa al-Musyrikîn*. Kairo: T.p.

ar-Ridha (al-Imam Ali bin Musa bin Ja'far ash-Shadiq – 203 H). 1302 H. *Shahîfah ar-Ridha*. India: Lahore.

ar-Rummâni (Abu al-Hasan Ali bin Isa—386 H.). T.T. "An-Nukat fî I'jâz Al-Qur'ân". Dalam *Tsalâts Rasâ'il fî I'jâz Al-Qur'ân*. Editor: Muhammad Khalafullah dan Muhammad Zaghlûl Salâm. Mesir: Dâr al-Ma'arif.

Sa'd bin Abdullah al-Asy'ari (abad IV H). 1963. *Al-Maqâlât wa al-Firaq*. Teheran: T.p.

as-Sairafi (Abu Said al-Hasan bin Abdullah—368 H.). 1936. *Akhbâr an-Nahwiyyîn*. Editor: Fritz Krenkow. T.tp. T.p.

as-Sirâj (Abu Nashr ath-Thûsi—378 H.). 1960. *Al-Luma'*. Editor: Abdul Halim Mahmud dan Thaha Abd al-Bâqi Surûr. Dâr al-Kutub al-Hadîtsah. Kairo: T.p.

asy-Syabasyti (Abu al-Hasan Ali bin Muhammad—388 H.). 1966. *Ad-Diyâriyyât*. Editor: Kurkis Awwâd. Baghdad: Mathba'ah al-Ma'arif.

asy-Syafi'i (Muhammad bin Idris – 204 H.). 1940. *Jima' al-Ilm*. Editor: Ahmad Muhammad Syakir. Kairo: Matbah'ah al-Ma'arif.

___________. *Ar-Risâlah*. 1940. Editor: Ahmad Muhammad Syakir. Kairo: Matbah'ah al-Babi al-Halabi.

___________. 1967. *Al-Umm* (juz 1–7). Kairo: Silsilah Kitab asy-Sya'b, Dâr asy-Sya'b.

ash-Shûli (Abu Bakar Muhammad bin Yahya, 335 H). 1937. *Akhbâr Abi Tamam*. Kairo. T.p.

___________. 1934 dan 1936. *Al-Awrâq* (*Akhbâr al-Syu'arâ', Asy'âr Aulâd al-Khulafâ')*. Kairo: Mathba'ah ash-Shai.

___________. 1341. *Adab al-Katib*. Kairo: al-Mathba'ah as-Salafiyyah.

as-Sulami (Abu Abdirrahman Muhammad—412 H.). 1953. *Thabaqât ash-Shûfiyyah*. Kairo: Universitas al-Azhar.

_____________. 1945. "Al-Malâmiyyah". Dalam Abu al-Alâ Afîfi. *Al-Mallâmatiyyah wa ash-Shûfiyyah wa Ahl al-Futuwwah*. Kairo: T.p.

as-Suyûthi (Jalâluddîn Abdurrahman—911 H.). 1941. *Al-Itqân fî Ulum Al-Qur'ân*. Kairo: T.p.

_____________. 1325 H. *Al-Muzhir fî Ulûm al-Lughah*. Kairo: Mathba'ah as-Sa'âdah.

_____________. 1351 H. *Târîkh al-Khulafâ'*. Damaskus: T.p.

_____________. 1950. *Al-Wasâ'il ilâ Musâmarah al-Awâ'il*. Baghdad: T.p.

_____________. 1310 H. *Al-Iqtirâh fî Ushûl an-Nahwi*. Haidarabad: T.p.

asy-Syahrastâni (Abu al-Fath Muhammad bin Abd al-Karîm—548 H.). T.T. *Al-Milal wa an-Nihal* (dalam bagian pinggir kitab *al-Fishal* karya Ibn Hazm). Baghdad: Maktabah al-Mutsanni.

asy-Syaikh al-Mufîd (Muhammad bin an-Nu'mân—413 H.). 1364 H. *Awâil al-Maqâlâat*. Tabrîz: T.p.

______________. 1951. *Al-Fushûl al-Asyrah fî al-Ghaibah*. Najaf: T.p.

asy-Sya'râni (Abu al-Mawâhib Abd al-Wahhâb bin ahmad—973 H.). T.T. *At-Thabaqât al-Kubra*. Kairo: Maktabah Muhammad Ali Shabîh.

______________. 1276 H. *Lawâqih al-Anwâr fî Thabaqât al-Akhyâr*. Bulaq-Mesir: T.p.

asy-Syarîf al-Murtadha (Ali bin al-Husain al-Musawi—436 H.). 1954.

at-Tahânuwi (Muhammad Ali bin Ali—meninggal setelah tahun 1158 H.). T.T. *Kasysyâf Ishthilâhât al-Funûn* (jld. I–VI). Beirut: Mathba'ah Khayyâth.

ath-Thabari (Abu Ja'far Muhammad bin Jarir – 310 H). 1967–1969. *Thârîkh al-Umam wa al-Mulûk* (juz 1–10). Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

_____________. 1954. *Jâmi' al-Bayân 'an Ta'wîl ây Al-Qur'ân* (1–30). Cet. II. Kairo: Mathba'ah al-Bâbi al-Halabi.

ats-Tsa'âlibi (Abu Manshûr Abd al-Malik bin Muhammad—430 H.). 1966. *Khâshsh al-Khâshsh*. Beirut: T.p.

______________. 1965. *Tsimâr al-Qulûb fî al-Mudâf wa al-Mansûb*. Dâr Nahdah Mesir. Kairo: T.p.

Tsa'lab (Abu al-Abbâs Ahmad bin Yahya – 291 H.). 1969. *Qawâ'id asy-Syi'r*. Editor: Ramadhan Abd at-Tawwâb. Kairo. T.p.

____________. 1960. *Majâlis Tsa'lab* (juz 1–2). Editor: Abdussalam Harun. Kairo: Dâr al-Ma'ârif.

ath-Thûsi (Abu Ja'far Muhammad bin al-Hasan—460 H.). 1323 H. *Al-Ghaibah*. Iran: Tabrîz.

at-Turmudzi (Abu Abdillah Muhammad bin Ali bin al-Hasan – 285 atau 320 H.). 1965. *Kitâb Khatm al-Auliyâ'*. Editor: Utsman Ismail Yahya. Beirut: al-Mathba'ah al-Katolikiyyah.

al-Wâsithi (Abdurrahman bin Abdul Muhsin—774 H.). 1305. *Tiryâq al-Muhibbîn fî Thabaqât Firqah al-Masyâyikh wa al-Ârifîn*. Kairo: T.p.

al-Ya'qûbiy (Ahmad bin Abi Ya'qûb – 284 H.). 1358 H. *At-Târîkh*. an-Najaf.

az-Zamakhsyari (Abu al-Qâsim Muhammad—543 H.). 1343 H. *Al-Kasysyâf*. Kairo: T.p.

2. Bubu-Buku Baru Berbahasa Arab

Abbas Hasan. 1966. *Al-Lughah wa an-Nahw bain al-Qadîm wa al-Hadîts*. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

Abbas Mahmud al-Aqqâd. 1957. *Abu Nuwâs*. Kairo: Maktabah al-Anglo al-Mishriyyah.

Abd al-Âl Sâlim Mukarram. 1968. *Al-Qur'ân al-Karîm wa Atsaruhu fî ad-Dirâsât an-Nahwiyyah*. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

Abd al-Qâdir Mahmud. 1967. *Al-Falsafah ash-Shûfiyyah fî al-Islâm*. Kairo: Dâr al-Fikr al-Arabi.

Abdullah Fayyâdh. 1970. *Târîkh al-Imâmiyyah wa Aslâfihim min asy-Syî'ah*. Baghdad: Mathba'ah As'ad.

Abdullah Mahmud Syahhathah. 1972. *Târîkh Al-Qur'ân wa at-Tafsîr*. Kairo: al-Hai'ah al-Mishriyyah al-Âmmah li al-Kitâb.

Abdullah at-Tayyib al-Majdzub. 1955. *Al-Mursyid ilâ Fahm Asy'âr al-Arab wa Shinâ'atuha* (I–II). Kairo: Maktabah al-Anglo al-Mishriyyah.

Abdul Azîz Atiq. 1972. *Ibn abi Atîq Nâqid al-Hijâz*. T.tp.: Jâmi'ah Beirut al-Arabiyyah.

Abdul Aziz ad-Dûri. 1969. *Muqaddiman fî at-Târîkh al-Iqtishâd al-Arabi*. Beirut: Dâr ath-Thalî'ah.

Abdul Azizi Sayyid al-Ahl. 1972. *Syaikh al-Ummah Ahmad bin Hanbal*. Beirut: Dâr al-Ilm li al-Malâyîn.

Abdul Hakîm Bali'. 1909. *Adab al-Mu'tazilah*. Kairo: Maktabah Nahdhah Mesir di Fujalah.

Abdul Hamid Husain. 1964. *Al-Ushûl al-Fanniyah li al-Adab*. Cet. II. Kairo: Maktabah al-Anglo al-Mishriyyah.

Abdul Hamid al-Ibâddiy. 1969. *Al-Islâm wa al-Musykilah al-Unshûriyyah*. Beirut: Dâr al-Ilm li al-Malâyîn.

Abdul Hamid asy-Syalqâni. 1971. *Riwâyah al-Lughah*. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

Abd al-Hamid Yunus. 1966. *Al-Usus al-Fanniyah li an-Naqd al-Adabi*. Cet. II. Kairo: Dâr al-Ma'rifah.

Abdul Wahhâb Khalaf. 1365. *Ilm Ushûl al-Fiqh*. Kairo-Mesir: Mathba'ah Nahdhah.

Ali Abdul Wahid Wâfi. T.T. *Fiqh al-Lughah*. Cet. VI. Kairo-Mesir: Dâr Nahdhah.

Abdurrahman Badawi. 1948. *Syahîdah al-Isyq al-Ilâhi, Râbi'ah al-Adawiyyah*. Kairo: Maktabah an-Nahdhah al-Mishriyyah.

______________. 1945. *Min Târîkh al-Ilhâd fî al-Islâm*. Kairo: Maktabah an-Nahdhah al-Mishriyyah.

______________. 1949. *Syathahât ash-Shûfiyyah*. Juz I. "Abu Yazîd al-Busthâmi." Kairo: Maktabah an-Nahdhah al-Mishriyyah.

______________. 1954. *Al-Ushûl al-Yûnâniyyah li an-Nazhariyyât as-Siyâsiyyah fî al-Islâm*. Kairo: Maktabah an-Nahdhah al-Mishriyyah.

______________. 1955. *Afluthîn Inda al-Arab*. 1955. Kairo: Maktabah an-Nahdhah al-Mishriyyah.

______________. 1955. *Al-Aflâthûniyyah al-Muhdatsah Inda al-Arab*. Kairo: Maktabah an-Nahdhah al-Mishriyyah.

Abu Raidah (Muhammad Abd al-Hâdi). 1946. *Ibrâhim bin Sayyâr an-Nazhzhâm*. Kairo: Lajnah at-Ta'lîf wa at-Tarjamah wa an-Nasyr.

Ahmad Amin. 1945. *Fajr al-Islâm*. Kairo: Lajnah at-Ta'lîf wa at-Tarjamah wa an-Nasyr.

______________. 1938, 1949, 1952. *Dhuha al-Islâm* (jld. I–III). Kairo: Lajnah at-Ta'lîf wa at-Tarjamah wa at-Nasyr.

Ahmad Ibrahim Musa. 1969. *Ash-Shiyagh al-Badî'iy fî al-Lughah al-Arabiyyah*. Kairo: Dâr al-Kâtib al-Arabiy.

Ahmad Kamal Zaki. 1971. *Al-Hayah al-Adabiyyah fî al-Bashrah*. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

Ahmad Mahmud Shubhi. 1969. *Al-Falsafah al-Akhlâqiyyah fî al-Fikr al-Islâmi*. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'âruf.

____________. 1969. *Nazhariyyah al-Imâmah ladai asy-Syî'ah al-Itsnai Asyariyyah*. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

Ahmad Muhammad al-Hufi. 1962. *Al-Hayah al-Arabiyyah min asy-Syi'r al-Jâhili*. Cet. VI. Kairo-Mesir: Maktabah Nahdhah.

______________. 1963. *Al-Mar'ah fî asy-Syi'r al-Jâhili*. Cet. II. Kairo: Dâr al-Fikr al-Arabiy.

______________. 1960. *Adab as-Siyâsah fî al-Ashr al-Umawiy*. Kairo-Mesir: Maktabah Nahdhah.

Ahmad asy-Syâyib. 1966. *Târîkh asy-Syi'r as-Siyâsiy*. Cet. IV. Kairo: Maktabah an-Nahdhah al-Mishriyyah.

______________. 1964. *Ushûl an-Naqd al-Adabi*. Cet. VII. Kairo: Maktabah an-Nahdhah al-Mishriyyah.

Aisyah Abdurahmân. 1971. *Al-I'jâz al-Bayâni li Al-Qur'ân*. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

Ali Hasballah. T.T. *Ushûl at-Tasyrî' al-Islâmiy*. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

Ali Hasan Abd al-Qâdir. 1965. *Nazharah Âmmah fî Târîkh al-Fiqh al-Islâmi*. Kairo: Dâr al-Kutub al-Hadîtsah.

Aun asy-Syarîf Qasim. 1972. *Syi'r al-Bashrah fî al-Ashr al-Umawi*. Beirut: Dâr ats-Tsaqâfah.

Badawi Thibânah. 1969. *As-Sariqât al-Adabiyyah*. Kairo: Maktabah al-Anglo al-Mishriyyah.

Darwîsy al-Jundy. 1958. *Ar-Rumziyyah fî al-Adab al-Arabi*. Kairo-Mesir: Maktabah Nahdhah.

Dâwud Salom. 1970. *An-Naqd al-Arabi al-Qadîm*. Baghdad: Maktabah al-Andalus.

Husein Athwân. 1970. *Asy-Syu'arâ' ash-Sha'âlîk fî al-Ashr al-Umawi*. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

______________. 1972. *Asy-Syu'arâ' ash-Sha'âlîk fî al-Ashr al-Abbâsi al-Awwal*. Beirut: Dâr ath-Thalî'ah.

______________. 1970. *Muqaddimah al-Qashîdah al-Arabiyyah fî asy-Syi'r al-Jâhili*. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

Ibrahim Anîs. 1965. *Mûsîqâ asy-Syi'r*. Cet. III. Kairo: Maktabah al-Anglo al-Mishriyyah.

______________. 1972. *Min Asrâr al-Lughah*. Cet. IV. Kairo: Mathba'ah al-Anglo al-Mishriyyah.

Ibrahim Madkûr. 1968. *Fî al-Falsafah al-Islâmiyyah*. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

Ihsan Abbâs. 1923. *Syi'r al-Khawârij*. Beirut: Dâr ats-Tsaqâfah.

_____________. 1971. *Târîkh an-Naqd al-Adabi Ind al-Arab*. Beirut: Dâr al-Amânah, Mu'assisah ar-Risâlah.

Ihsan an-Nashsh. 1962. *Al-Khithâbah al-Arabiyyah fî Ashrihâ adz-Dzahabi*. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

______________. 1964. *Al-Ashabiyyah al-Qabiliyyah wa Atsaruhâ fî asy-Syi'r al-Umawi*. Damaskus: Dâr al-Yaqdhah al-Arabiyyah.

Jibrail Jabûr. 1971. *Hubb Umar bin Abi Rabî'ah wa Syi'ruhu*. Beirut: Dâr al-Ilm li al-Malâyîn.

______________. 1935. *Umar bin Abi Rabî'ah*. Jld. I. Beirut: al-Mathba'ah al-Kâtholikiyyah.

______________. 1939. *Umar bin Abi Rabî'ah*. Jld. II. Beirut: al-Mathba'ah al-Kâtholikiyyah.

Kâmil Mushthafa asy-Syaibi. 1969. *Ash-Shillah bain at-Tashawwuf wa at-Tasyayyu'*. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

Luthfi Abdussamî'. 1969. *Asy-Syi'r wa al-Lughah*. Kairo-Mesir: Maktabah an-Nahdhah.

______________. 1970. *At-Tarkîb al-Lughawi li al-Adab*. Kairo-Mesir: Maktabah an-Nahdhah.

Mahdi al-Makhzûmi. 1960. *Al-Khalîl bin Ahmad al-Farâhîdi*. Baghdad: Mathba'ah az-Zahrâ'.

Mahmud ar-Rabdâwi. 1967. *al-Harakah an-Naqdiyyah Haul Madzhab Abu Tamâm*. Jld. I. Beirut: Dâr al-Fikr.

Ma'ruf ad-Dawâlîbi. 1965. *Al-Madkhal ilâ Ilm Ushûl al-Fiqh*. Beirut: Dâr al-Kitâb al-Jadîd.

Muhammad Abu Zahrah. T.T. *Târîkh al-Mazzâhib al-Islâmiyyah* (jld. I–II). Kairo: Dâr al-Fikr al-Arabiy.

______________. 1365 H. *Mâlik*. Kairo: Mathba'ah al-I'timâd.

______________. 1364. *Asy-Syâfi'iy*. Kairo: Mathba'ah al-Ulûm.

______________. 1337 H. *Ibn Hanbal*. Kairo: Dâr al-Fikr al-Arabiy.

Muhammad Abdurrahman Syu'aib. 1964. *Al-Mutanabbi bain Nâqidîhi*. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif Mesir.

Muhammad Ajjaj al-Khathîb. 1963. *As-Sunnah Qabl at-Tadwîn*. Kairo: Maktabah Wahbah.

Muhammad Ayyad. 1968. *Mûsîqâ asy-Syi'r al-Arabi*. Kairo: Dâr al-Ma'rifah.

Muhammad Badî' Syarif. 1954. *Ash-Shirâ' bain al-Mawâli wa al-Arab*. Kairo: Dâr al-Kitâb al-Arabi.

Muhammad Dhiyâ'uddîn ar-Rais. 1967. *An-Nazhariyyât as-Siyâsiyyah al-Islâmiyyah*. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

Muhammad Imârah. 1972. *Al-Muktazilah wa Musykilah al-Hurriyah al-Insâniyyah*. Beirut: al-Mu'assasah al-Arabiyyah li ad-Dirâsât wa an-Nasyr.

Muhammad Jâbir Abd al-Al. 1954. *Harakât asy-Syî'ah al-Mutatharrifîn*. Kairo: Maktabah as-Sunnah al-Muhammadiyyah.

Muhammad Mahmud ad-Dusysy. 1968. *Abu al-Atâhiyah: Hayâtuhu wa Syi'ruhu*. Kairo: Dâr al-Kâtib al-Arabi.

Muhammad Mandûr. T.T. *An-Naqd al-Manhaji Ibn al-Arab*. Kairo: Dâr Nahdhah Mishr li ath-Thab' wa an-Nasyr.

Muhammad Musthafa Haddârah. 1970. *Ittijâhât asy-Syi'r al-Arabi*. Kairo: Dâr al-Ma'ârif.

Muhammad Mushthafa Hilmi. 1946. *Al-Hayah ar-Rûhiyyah fî al-Islâm*. Kairo: Mansyûrât al-Jam'iyyah al-Falsafiyyah.

Muhammad Mushthafa Ridhwan. 1971. *Al-Allâmah al-Lughawi Ibn Fâris ar-Râzi*. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

Muhammad Nabih Hijâb. 1961. *Mazhâhir asy-Syu'ûbiyyah fî al-Adab al-Arabi*. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

Muhammad an-Nuwaihi. 1953. *Nafsiyyah Abi Nuwas*. Kairo: Maktabah an-Nahdhah al-Mishriyyah.

Muhammad ath-Thayyib an-Najjar. 1949. *Al-Mawâli fî al-Ashr al-Umawi*. Kairo: Maktabah al-Khanâji.

Muhammad Zaghlûl Salam. 1961. *Atsar al-Qur'an fî Tathawwur an-Naqd al-Arabi*. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

Musthafa Abd ar-Râziq. 1966. *Tamhîd li Târîkh al-Falsafah al-Islâmiyyah*. Cet. III. Kairo-Mesir: Maktabah an-Nahdhah al-Mishriyyah.

Musthafa Abd al-Wâhid. 1972. *Dirâsah al-Hubb fî al-Adab al-Arabi* (I–II). Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

Musthafa Nâshif. 1965. *Nazhariyyah al-Ma'na fî an-Naqd al-Arabi*. Kairo: Dâr al-Qalam.

Musthafa as-Sibâ'iy. 1368 H. *As-Sunnah wa Makânatuha fî al-Tasyrî' al-Islâmi*. Kairo: Dâr al-Arabiyyah.

Mushthafa az-Zarqâ. 1367 H. *Al-Huqûq al-Madaniyyah fî al-Bilâd as-Sûriyah*. Cet. III. Damaskus: T.p.

Nâji Hasan. 1966. *Tsaurah Zaid bin Ali*. Baghdad: Maktabah an-Nahdhah.

Najîb Muhammad al-Bahbithi. 1967. *Târîkh asy-Syi'r al-Arabi*. Cet. III. Kairo: Maktabah al-Khanâji-Dâr al-Kitâb al-Arabi.

______________. 1945. *Abu Tamâm ath-Thâ'iy, Hayâtuhu wa Hayâtu Syi'rihi*. Kairo: Dâr al-Kutub al-Mishriyyah.

Nâshiruddîn al-Asad. 1966. *Mashâdir asy-Syi'r al-Jâhili wa Qîmâtuha at-Târîkhiyyah*. Cet. III. Kairo: Dâr al-Ma'ârif Mesir.

______________. 1968. *Al-Qiyân wa al-Ghinâ' fî al-Ashr al-Jâhiliy*. Cet. II. Kairo: Dâr al-Ma'ârif Mesir.

Nu'mân Abd al-Muta'âl. 1965. *Syi'r al-Futûh al-Islâmiyyah*. Kairo: Dâr al-Qaumiyyah li at-Tibâ'ah wa an-Nasyr.

Nuri al-Qaisi. 1970. *Ath-Thabî'ah fî asy-Syi'r al-Jâhili*. Beirut: Dâr al-Irsyâd.

______________. 1970. *Al-Firaq al-Islâmiyyah fî asy-Syi'r al-Umawi*. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

Sahir al-Qalwâwi. 1945. *Adab al-Khawârij fî al-Ashr al-Umawi*. Kairo: Lajnah at-Ta'lîf wa at-Tarjamah wa an-Nasyr.

Syalhat, Victor. 1963. *An-Naz'ah al-Kalâmiyyah fî Uslûb al-Jâhizh*. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

Shâlih Ahmad al-Aliy. 1969. *At-Tanzhimât al-Ijtimâ'iyyah al-Iqtishâdiyyah fî al-Bashrah*. Beirut: Dâr ath-Thali'ah.

Shubhi ash-Shâlih. 1971. *Ulûm al-Hadîts wa Mushthalahuhu*. Beirut: Dâr al-Ilm li al-Malayin.

______________. 1972. *Mabâhitz fî Ulûm Al-Qur'ân*. Beirut: Dâr al-Ilm li al-Malayin.

Syauqi Dhaif. T.T. *Al-Ashr al-Jâhili*. Cet. IV. Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

______________. T.T. *Al-Ashr al-Islâmi*. Cet. IV. Mesir: Dâr al-Ma'ârif Mesir.

______________. 1969. *Al-Fann wa Madzâhibuhu fî an-Natsr al-Arabi*. Cet. VI. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

______________. 1965. *Al-Balâghah: Tathawwur wa Târîkh*. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

______________. T.T. *Al-Ashr al-Abbasi al-Awwal*. Cet. III. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

______________. T.T. *At-Tathawwur wa at-Tajdîd fî asy-Syi'r al-Umawiy*. Cet. III. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

Syukri Faishal. 1969. *Tathawwur al-Ghazl bain al-Jâhiliyyah wa al-Islâm*. Beirut: Dâr al-Ilm li al-Malâyîn.

______________. 1966. *Al-Mujtama'ât al-Islâmiyyah fî al-Qarn al-Awwal*. T.tp.: Dâr al-Ilm li al-Malayin.

Thaha al-Hâjiri. 1961. *Al-Jâhizh: Hayâtuhu wa Âtsâruhu*. Cet. II. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

Thaha Husain. 1969. *Fî al-Adab al-Jâhili*. Cet. X. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

Umar Farûq. 1968. *Thabî'ah ad-Da'wah al-Abbâsiyyah*. Beirut: Dâr al-Irsyâd.

Yahya al-Jabûri. 1964. *Al-Islâm wa asy-Syi'r*. Baghdad: Maktabah an-Nahdhah.

______________. 1964. *Syi'r al-Mukhadhramain wa Atsar al-Islâm fî hi*. Baghdad: Mathba'ah al-Irsyâd.

Yusuf Husain Bikâr. 1971. *Ittijâhât al-Ghazal fî al-Qarn ats-Tsâni al-Hijri*. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif Mesir.

Yusuf Khalîf. 1959. *Asy-Syu'arâ' ash-Sha'âlîk fî al-Ashr al-Jâhili*. Kairo-Mesir. Dâr al-Ma'ârif Mesir.

______________. 1970. *Dzu ar-Rummah: Syâ'ir al-Hubb wa ash-Shahrâ'*. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

______________. 1968. *Hayâh asy-Syi'r fî al-Kûfah*. Kairo: Dâr al-Kâtib al-Arabi.

3. Buku-Buku Asing yang Diterjemahkan ke dalam Bahasa Arab:[2]

Arnold, Thomas T. 1971. *Ad-Da'wah ilâ al-Islâm* (*The Preaching of Islam*). Kairo: Maktabah an-Nahdhah al-Mishriyyah.

______________. 1946. *Al-Khilâfah* (*The Caliphate*). Damaskus: Dâr al-Yaqzhah al-Arabiyyah.

Barthold, F. 1966. *Târîkh al-Hadharah al-Islâmiyyah* (*Musulmane Culture*). Cet. IV. Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

[2] Penerjemah berusaha menuliskan judul asli dari buku yang diterjemahkan ke dalam bahasa Arab sejauh dimungkinkan untuk melacaknya. Apabila pelacakan berhasil, judul asli dicantumkan di antara dua tanda kurung, apabila tidak berhasil, tanda kurung tidak diberikan setelah judul buku terjemahnya. Penerjemah di sini memohon maaf apabila ada kemungkinan salah untuk penulisan nama penulis (Eropa-Amerika) yang tidak dikenali secara luas dalam kajian Islam.

Blacher, Regis. T.T. *Dîwân al-Mutanabbi fî al-Âlam al-Arabi wa Ind al-Mustasyriqîn* (*Un Poète arabe du IVe siècle de l'Hégire. Abou t-Tayyib al-Mutanabbi*). Kairo: Maktabah Nahdhah Mishr.

Brockelmann, Carl. 1948. *Târîkh asy-Syu'ûb al-Islâmiyyah* (*Geschichte der islamischen Völker und Staaten*). Beirut: Dâr al-Ilm li al-Malâyîn.

______________. T.T. *Târikh al-Adab al-Arabi* (I–III) (*Geschichte des arabischen Litteratur*). Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif Mesir.

Corbin, Henry. 1949. "As-Suhrâwardi al-Maqtûl: Mu'assis al-Madzhab al-Isyrâqi" ("Suhrawardi d.Alep, fondateur de la doctrine illuminative"). Dalam *Syakhshiyyât Qaliqah fî al-Islâm*. Kairo: Maktabah an-Nahdhah al-Mishriyyah.

______________. 1966. *Târîkh al-Falsafah al-Islâmiyyah* (*Histoire de la philosophie islamique*). Beirut: Mansyûrât Uwaidât.

De Boer. 1967. *Târîkh al-Falsafah fî al-Islâm* (*The History of Philosophy in Islam*). 1967. Kairo: Lajnah at-Ta'lîf wa at-Tarjamah wa an-Nasyr.

Donaldson, Dwight. 1956. *Aqîdah asy-Syî'ah: Târîkh al-Islâm fî Iran wa al-Iraq* (*The Shi'ite Religion: A History of Islam in Persia and Irak*). Kairo: Mathba'ah as-Sa'âdah.

Fûck, Johan. 1952. *Al-Arabiyyah*. Kairo: Dâr al-Kitâb al-Arabi.

Gibb, Hamilton. 1964. *Dirâsât fî Hadhârah al-Islâm* (*Studies on TheCivilization of Islam*). Beirut: Dâr al-Ilm li al-Malâyîn.

Gozy, Bandali. T.T. *Min Târîkh al-Harakât al-Fikriyah fî al-Islâm*. Beirut: Dâr ar-Rawâ'i'.

Goldziher, Ignas. 1945. *Al-Aqîdah wa asy-Syarî'ah fî al-Islâm* (*Vorlesungen ûber den Islam*). Kairo: Dâr al-Kâtib al-Mishri.

______________. 1955. *Madzâhib at-Tafsîr al-Islâmi* (*Die Richtungen der Islamischen Koranauslegung*). Kairo: Maktabah al-Khânaji.

_______________. T.T. *Mauqif Ahl as-Sunnah bi Izâ' Ulûm al-Awâ'il* (*Stellung der alten islamischen Ortodoxie zu den antiken Wissenschaften)*.

_______________. 1965. "Al-Anâshir al-Aflâthûniyyah al-Muhdatsah wa al-Ghunûshiyyah fî al-Hadîts" ("Neuplatonische und gnostische Eelemente im Hadit"). Dalam *at-Turâts al-Yûnani fi al-Hadhârah al-Islâmiyyah*. Terj Abdurrahman Badawi. Kairo: Dâr an-Nahdhah al-Mishriyyah.

Grunebaum, Gustav von. 1956. *Hadhârah al-Islâm*. Kairo: Maktabah Mishr.

______________. 1959. *Dirâsât fî al-Adab al-Arabi*. Beirut: Dâr Maktabah al-Hayah.

Guillaume, Alfred. 1958. *Al-Islâm*. Kairo: Maktabah an-Nahdhah al-Mishriyyah.

Kremer, von. 1947. *Al-Hadhârah al-Islâmiyyah wa Madâ Ta'atstsurihâ bi al-Mu'atstsirât al-Ajnabiyyah*. Kairo: Dâr al-Fikr al-Arabi.

Le Strange, Guy. 1936. *Baghdâd fî Ahd al-Khilâfah al-Abbâsiyyah* (*Baghdad during the Abbasid Caliphate*). Baghdad: Al-Mathba'ah al-Arabiyyah.

Lewis, Bernard. 1938. *Ushûl al-Ismâ'iliyyah* (*The Origins of Ismailism: A Study of the Historical Background of the Fâtimid Chaliphate*). Baghdad: Maktabah al-Mutsanni.

Massignon, Louis. 1946. "Salmân al-Fârisi wa al-Bawâkîr al-Rûhiyyah li al-Islâm fî Îrân" ("Salman Päk et les prémices spirituelles de l'Islam iranien"). Dalam *Syakhshiyyât Qaliqah fî al-Islâm*. Terj: Abdurrahman Badawi. Kairo: Maktabah an-Nahdhah al-Mishriyyah.

______________. 1946. "Al-Munhani asy-Syakhshi li Hayâh al-Hallâj ("Etude sur une courbe personelle de vie: Le cas de Hallâj,

Martyr mystique de l'Islam"). Dalam *Syakhshiyyât Qaliqah fî al-Islâm*. Kairo: Maktabah an-Nahdhah al-Mishriyyah.

______________. 1939. *Khuthath al-Kûfah* (*Explication du plan de Kufa*). Shaida: Mathba'ah al-Irfân.

Mez, Adam. 1367 H. *Al-Hadhârah al-Islâmiyyah fî al-Qarn ar-Râbi' al-Hijri* (*Die Renaissance des Islams*). Kairo: T.p.

Nallino, Carlo. 1954. *Târikh al-Âdâb al-Arabiyyah: Min al-Jâhiliyyah hattâ Ashr Banî Umayyah* (*La Littérature arabe des origines à l'épogue de la dynastie umayyade*). Kairo-Mesir: Dâr al-Ma'ârif.

Nicolson, Reinold A. 1951. *Ash-Shûfiyyah fî al-Islâm* (*The Mystics of Islam*). Kairo: T.p.

______________. 1947. *Fî at-Tashawwuf al-Islâmiy*. Kairo: T.p.

O'Leary, De Lacy. 1972. *Al-Fikr al-Arabi wa Markazuhu fî at-Târîkh* (*Arabic Thought and Its Place in History*). Beirut: Dâr al-Kitâb al-Lubnâni.

Rosenthal, F. 1961. *Manâhij al-Ulamâ' al-Muslimîn fî al-Bahts al-Ilmi*. Beirut: Dâr ats-Tsaqâfah.

Schäder, H.H. 1949. *Rûh al-Hadhârah al-Arabiyyah*. Beirut: Dâr al-Ilm li al-Malâyîn.

Stis, Walter. 1967. *Az-Zamân wa al-Azal, Maqâl fî Falsafah ad-Dîn*. Beirut: al-Mu'assisah al-Wathaniyyah.

Smith, W.C. 1960. "Al-Islam wa at-Tathawwur". Dalam *Dirâsât Islâmiyyah* (hlm. 295–331). Beirut: Dâr al-Andalus.

Tritton, A.S. 1949. *Ahl adz-Dzimmah fî al-Islâm* (*The Caliphs and Their non-Muslim Subjects*). Kairo: Dâr al-Fikr al-Arabi.

van Vloten. 1934. *As-Siyâdah al-Arabiyyah wa asy-Syi'ah wa al-Isrâiliyyât*. Kairo: Mathba'ah as-Sa'âdah.

Watt, Montgomery. T.T. *Muhammad fî Makkah* (*Mohammad at Mecca*). Shaida-Beirut: al-Maktabah al-Ashriyyah.

Welhaussen, Julius. 1958. *Al-Khawârij wa asy-Syî'ah* (*Die religiös-politischen Oppositionsparteien im alten Islam*). Kairo: Maktabah an-Nahdhah al-Mishriyyah.

______________. 1958. *Târîkh ad-Daulah al-Arabiyyah*. Kairo: Lajnah at-Ta'lîf wa at-Tarjamah wa an-Nasyr.

4. Buku-Buku Berbahasa Asing

Anawati, Gardet. 1961. *Mystique Musulmane*. Coll. "Etudes Musulmanes". VIII. Paris: Vrin.

Arnaldez, R. 1964. *Hallaj ou la religion de la croix*. Paris: Plon.

______________. 1952. *La Mystique Musulmane, parue dans la mystique et les mystiques*. Desclée de Brouwer. Paris.

Berque, J. 1970. *L'Orient second*. Paris: Gallimard.

______________. 1960. *Les Arabes d'hier à demain*, 1ère éd., Le Seuil, Paris.

Berque, J. (et autres). 1966. *Normes et valeurs dans l'Islam Contemporain* Payot, Paris.

______________. 1967. *L'ambivalence dans la culture arabe*. éd. Anthropos. Paris.

Boirel, R. 1961. *Théory générale de l'invention*. P.U.F. Paris.

Bradbury, R.E. 1972. *Essais d'Anthropologie religieuse*. Gallimard. Paris.

Cassirer, E. 1972. *La philosophie des formes symboliques*.

1. *Le langage*
2. *La pensée mythique*

Les éd. De Minuit. Paris.

Chavannes, H. 1969. *L'Analogieentre Dieu et le Monde*, Les éd. Du Cerf. Paris.

Corbin, H. 1958. *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*. Paris: Flammarion.

_____________. 1964. *Histoire de la philosophie musulmane*. I. Paris: Gallimard.

_____________. 1967. *Le songe visionnaire en spiritualité Islamique*, (Paru dans le rêve et les sociétés humaines). Paris: Gallimard.

Crastre, V. 1966. *Poésie et mystique*. Les éd. De la Bacaconnière Neuf châtel (Suisse).

Deleuze, G. 1968. *Différence et répétition*. P.U.F. Paris.

_____________. 1967. *Présentation de Sacher-Masoch*. Les éd. De Minuit. Paris.

_____________. 1962. *Nietzsche et la Philosophie*. P.U.F.. Paris.

Durand, G. 1963. *Les structures Anthropologiques de l'Imaginaires*. P.U.F. Paris.

_____________. 1964. *L'Imagination symboliques*, Coll. "Initiation philosophique. P.U.F. Paris.

Fahd, T. 1959. *La naissance de monde selon L'Islam, dans Sources orientales*. I. Seuil. Paris.

Focillon, H. 1964. *Vie des formes*. P.U.F.. Paris.

Foucault, M. 1966. *Les Mots et ls Choses*. Gallimard. Paris.

Gibb, H.A.R. 1950. *La Structure de la pensée religieuse de l'Islam, Institut des hautes études Marocaines*. Notes et documents, fasc. VII.

Goldmann, L. 1970. *Structures mentales et création culturelle*. éd. Anthropos. Paris.

Goldziher, I. 1893. *La notion de sakina chez les Mohêmatants*. Revue de l'histoire des religions.

Greimas, A. (et autres). 1972. *Essais de sémiotique poétique*. Larouse. Paris.

Grimaldi, N. 1971. *Le dèsir et le temps*. P.U.F. Paris.

Kraus, P. 1942–1943. *Jabir Ibn Hayyân, contribution à l'histoire des idées scientifique dans l'Islam* (Mémoires de l'Inst. Français d'Egypte. Vol. 44–45).

L. Massignon et autres. 1947. *L'Islam et l'Occident*. Cahiers du Sud.

Laoust, H. 1939. *Essai sur les doctrines sociales et politiques d'Ibn Taimiya*. P.I.F.A.O. Le Caire.

_____________. 1965. *Les Shisme dans l'Islam, introduction à une étude de la religion musulmane*. Payot. Paris.

Lefebvre, H. 1970. *La fin de l'histoire*. Les éd. De Minuit. Paris.

Loucel, H. 1963. *L'origine du langage d'après les grammairiens arabes*, dans *Arabica*, X, fasc. 3.

Massignon, L. 1963. *Opera Minora*, 3 tomes, Coll. “Recherches et Documents”. Beirut: Dar al-Ma'aref..

_____________. 1970. *Parole donnée*. U.G.E. Paris.

_____________. 1958. *Akhbar al-Hallaj*. éd. Et trade. Française, nouvelle édition. P. Geuthner. Paris.

_____________. 1954. *Essai: Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*, 2e éd., Vrin. Paris.

_____________. 1929. *La pasion: la passion d'Al-Hosayn Ibn Mansour Al-Hallaj martyr mystique de l'Islam*, 2 vol. Geuthner. Paris.

_____________. 1914. *Quatre textes: Quatre textes inédits relatif à la biographie d'Al-Hosayn Ibn Mansour Al-Hallaj*. Geuthner. Paris.

_____________. 1929. *Recueil: Recueil de textes inédits concernant l'histoire de la mystique en pays d'Islam*. Geuthner. Paris.

_____________. 1915. *Kitâb al-Tawâsin*.Geuthner. Paris.

Mossé-Bastide, R.S. 1959. *Bergson et Plotin*. P.U.F. Paris.

Nwyia, P. 1961. *Ibn 'Abbâd de Ronda*. Coll. "Recherches" XVII. Beyrouth.

_____________. 1070. *Exégèse Coranique et langage mystique*. éd. Dar el-Mashréq. Beyrouth.

Polin, R. 1968. *Ethique et politique*, éd. Sirey. Paris.

Rey, J.M. 1971. *L'engeu des signes, Lecture de Nietzché*, éd. Du Seuil. Paris.

Richard, J.P. 1961. *L'univers imaginaire de Mallamarmé,* éd. Du Seuil. Paris.

Singevin, Ch. 1969. *Essai sur l'un*, éd. Du Seuil. Paris.

Toynbee, A.J. 1969. *Le changement et la Tradition*. Payot. Paris. 1969.

Waardenburg, I.J. 1963. *L'Islam dans le miroir de l'Occident*. Paris. Oevres collectives.

R. Brunschvig et G.E. von Grunebaum (et autres). 1957. *Classicisme et déclin culturel dans l'histoire de l'Islam*. Librairie Maisonneuve. Paris.

INDEKS

R

S

T

V

W